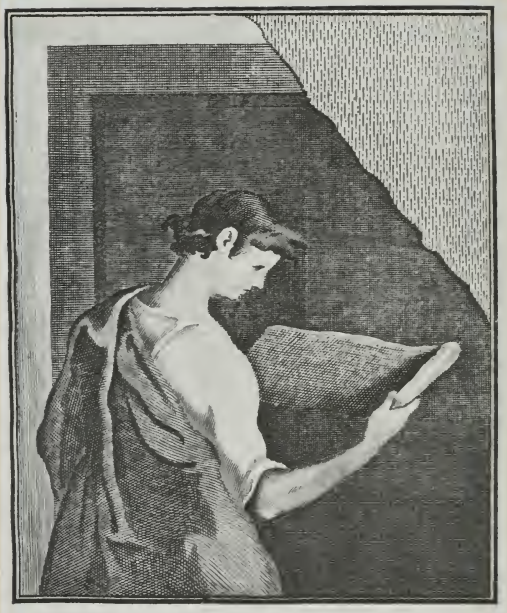


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Paul Wolters.

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

CATALOGUE
DES VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

CATALOGUE
DES
VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

PAR

E. POTTIER

ÉTUDES SUR L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE ET DU DESSIN DANS L'ANTIQUITÉ

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCOLE ATTIQUE

NK
4623
P27
1906
pt 3

PARIS
Librairies-Imprimeries réunies
ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
MOTTEROZ, DIRECTEUR
7, rue Saint-Benoît

1906

6 novembre 1905.

MONSIEUR LE CONSERVATEUR,

J'ai l'honneur de vous soumettre le troisième volume de mon *Catalogue des Vases antiques* et j'espère que vous voudrez bien en approuver l'exécution. Il est consacré à l'*École attique* qui, après l'étude des *Origines* et de l'*École ionienne*, complète l'histoire de la peinture céramique et montre l'apogée de l'art du dessin chez les Grecs.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'expression de mes sentiments respectueux et affectueusement dévoués.

E. POTTIER,

Conservateur adjoint des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

---

15 novembre 1905.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Le tome troisième du *Catalogue des Vases antiques du Louvre* forme le centre et le cœur de l'œuvre considérable entreprise par M. Edmond Pottier sur cette importante partie de nos collections. Consacré à l'*École attique*, il embrasse la plus belle époque de la céramique grecque, dans son expansion en Italie. Toutes les ques-

tions qui intéressent la technique, l'histoire de l'art et particulièrement l'histoire de la peinture grecque par les vases peints y sont résumées, dans des notices d'une concision savante et qui maintes fois renouvellent les solutions jusqu'ici adoptées.

En vous demandant de vouloir bien autoriser l'impression de ce volume, je tiens à témoigner de ma sincère reconnaissance pour le grand service rendu à notre Musée et aux visiteurs qui viennent s'y instruire.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mon respectueux et affectueux dévouement.

LÉON HEUZEY,

Conservateur des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

APPROUVÉ :

Le Directeur des Musées nationaux
et de l'École du Louvre,

TH. HOMOLLE.

CATALOGUE RAISONNÉ

SALLE F

VASES ATTIQUES A FIGURES NOIRES

TROUVÉS EN ITALIE

LIVRES A CONSULTER. — Dumont et Chaplain, *Céramiques*, I, chap. XXI; — Rayet et Collignon, *Céramiq. grecq.*, p. 95-142; — P. Milliet, *Premières périodes de la céram. grecq.*, p. 70-110; — H. von Rohden, article *Vasenkunde*, dans les *Denkmäler* de Baumeister, III, p. 1961 et suiv. — Murray, *Handbook of gr. Arch.*, p. 84-94; — Furtwaengler et Reichhold, *Griech. Vasenmalerei* (1900-1905). — H.-B. Walters, *History of ancient Pottery* (refonte du Manuel de S. Birch), 1905, I, p. 368 et suiv. — Voy. aussi les introductions aux *Catalogues de vases* de Londres, de Vienne, de Boston, etc. — Pour consulter rapidement les documents publiés dans les grands recueils de vases, les *Monumenti*, les *Annali*, les *Vasenbilder* de Gerhard, etc., on aura recours au *Répertoire des Vases peints* de M. Salomon Reinach (2 vol. 1899 et 1900).

HISTORIQUE

I. — EXPANSION DE LA CÉRAMIQUE ATTIQUE AU TEMPS DE PISISTRATE

L'expansion de la céramique athénienne, comme celle des autres industries, est naturellement liée au développement politique de la cité. Il nous faudrait,

pour faire comprendre le lien intime de ces deux ressorts de la vie nationale, raconter l'histoire d'Athènes pendant le VIe siècle. Pour ne pas sortir du cadre de nos modestes volumes, nous devons renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux (par ex. : l'*Histoire des Grecs* de Duruy, ou la traduction française de la *Griechische Geschichte* de Curtius, édit. Bouché-Leclercq; cf. encore l'*History of Greece* de Grote, la *Griech. Geschichte* de Busolt, la *Geschichte des Alterthums* de Ed. Meyer; on peut recourir aussi au résumé de M. Perrot, *Hist. Art*, VIII, p. 546-551). Rappelons seulement que Solon commence l'œuvre achevée plus tard sous Pisistrate, par la réforme sur les dettes qui arrache les cultivateurs à la misère et à la servitude, par la création d'un nouveau système monétaire qui donne aux nationaux les avantages dont jouissaient depuis longtemps les Eginètes et les Corinthiens, par l'ouverture d'Athènes aux artisans étrangers; enfin ses propres voyages en Egypte, à Chypre, s'ils ne sont pas légendaires, le mettent en état d'apprécier l'importance des voies commerciales du côté de l'Orient. Solon apparaît donc comme le véritable initiateur de la grandeur athénienne (594-559 av. J.-C.). Tout en contrecarrant son influence à l'intérieur, Pisistrate, une fois maître du pouvoir (560-527 av. J.-C.), continue avec intelligence la même politique. La ville s'augmente et s'étend à l'aise entre la citadelle et la colline des Muses; elle est pourvue d'un admirable système d'aqueducs. La célèbre Callirhoé, la fontaine aux neuf bouches (Ennéakrounos), assure les commodités de la vie, en même temps que la salubrité (Lechat dans *Rev. Etud. gr.*, 1896, p. 231; Perrot, *Hist. Art*, VIII, p. 30-37; Gräber dans *Ath. Mitth.*, 1905, p. 1). Sur l'Acropole on commence à édifier en l'honneur de la déesse Athéné un sanctuaire plus digne d'elle, long de cent pieds, l'Hékatompédon, dont on a retrouvé

les ruines dévastées par les Perses (Lechat, *Sculpt. attiq. avant Phidias*, p. 41). Au pied de la citadelle, du côté de l'Ilissus, on jette les fondations d'un temple encore plus grand en l'honneur de Zeus Olympien. Les sculpteurs d'Athènes et des Iles sont conviés à orner les édifices religieux. C'est Anténor, fils du peintre Eumarès, Callon d'Egine, Archermos de Chios (Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 139, 281, 365), un peu plus tard Endoios et Philermos (Lechat, *Musée de l'Acropole*, p. 429). A l'administration de Pisistrate on doit encore l'organisation des Panathénées, avec la récitation des rhapsodies homériques, mises en ordre et probablement fixées dans un texte qui fut considéré comme définitif et devint la source des éditions ultérieures (A. et M. Croiset, *Littérat. grecq.*, I, p. 418).

Après le culte d'Athéné, c'est celui de Dionysos qui éveille la sollicitude du chef de l'Etat. La grossière idole du dieu, en bois, fut transportée solennellement du bourg d'Eleuthères dans la ville et installée dans un nouveau sanctuaire, au sud de l'Acropole (Foucart, *Culte de Dionysos*, chap. 9). A cette réorganisation se rattache probablement la consécration d'une nouvelle statue du dieu : les méchantes langues disaient que par une sacrilège audace Pisistrate avait fait donner ses propres traits à la divinité, mais ce propos d'Athénée (XII, 44, p. 533) prouve seulement que, comme sur les vases peints, les dieux apparaissaient dans l'art de cette époque avec les traits et le costume des contemporains. C'est près du nouveau temple de Bacchus qu'eut lieu, en 535, la première représentation de ces dithyrambes où Thespis passa maître et qui donnèrent naissance à la tragédie (Croiset, *op. l.*, III, p. 42). Les costumes mêmes des acteurs et la couleur de leurs masques étaient sans doute en relations avec ce que nous voyons sur les

vases (P. Girard dans *Revue Etud. grecq.*, 1891, p. 169). Notons encore la construction de l'Eleusinion, voué aux Grandes Déesses, qui devait plus tard devenir avec le temple de Dionysos le point de départ des magnifiques fêtes Eleusiniennes; l'aménagement du Lycée, consacré à Apollon, avec de grands espaces pour les exercices de la jeunesse. Enfin, après la mort du tyran, Hippias et Hipparque (527-510) achèvent l'œuvre de leur père; ils construisent un marché près du Céramique, plantent des hermès aux carrefours des routes; ils font venir à leur cour les poètes Simonide et Anacréon, le musicien Lasos, les savants Onomacrite et Zopyre. En cinquante ans, une Athènes nouvelle s'élève que le monde grec s'habitue à mettre au premier rang, près de Lacédémone, de Corinthe et de Sicyone.

Même après le meurtre d'Hipparque (514) et l'exil d'Hippias (510), malgré la haine féroce que le peuple athénien voua au souvenir des tyrans, on peut dire que leur œuvre politique et artistique survécut tout entière, qu'elle prépara le siècle de Thémistocle et de Périclès. Les innovations du réformateur Clisthènes (510-507) n'arrêtèrent en rien le mouvement artistique qui s'était produit et qui se continua jusqu'à la grande crise des guerres Médiques (493-479). On lui doit même une mesure qui contribua plus que tout autre à la prospérité de l'industrie céramique : l'admission dans la cité d'une catégorie nombreuse d'artisans, la naturalisation d'étrangers qui, sous le nom de métèques, obtinrent des droits civiques assez étendus et infusèrent à l'Etat un sang nouveau. Nous verrons plus loin l'importance de cette classe dans l'histoire des fabricants de vases (p. 690).

La trame générale des événements politiques est donc la première raison qui explique le rapide essor de l'industrie attique au VIe siècle. Mais il reste à faire

comprendre pourquoi les autres villes résistèrent si mal à la concurrence. En effet, un fait capital est l'élimination progressive et irrésistible des autres fabriques par les ateliers attiques. L'exploration des tombes de Sicile et d'Italie montre qu'à cette époque les vases corinthiens se font de plus en plus rares, tandis que les produits attiques augmentent en nombre et bientôt restent seuls (Orsi dans *Antichi Monumenti*, I, p. 798 et suiv., p. 902 et suiv.; Gsell, *Nécropole de Vulci*, p. 315 et suiv., p. 481 et suiv.). Notre classement géographique met en lumière ce phénomène économique et social (Salles F, G, H) : l'Italie, peu à peu, ne reçoit plus que des vases attiques et, quand le ve siècle approche, on peut dire que les exportations de Chalcis, de Corinthe, de Cyrène, d'Ionie ont complètement cessé : une seule ville a supplanté les autres. A quoi attribuer cette prompte et décisive victoire ?

Il faut d'abord tenir compte des événements politiques. Nous avons vu (ci-d. p. 493) le coup funeste porté à l'empire ionien par les Perses après la campagne d'Harpage en 545 et par l'exode des Phocéens qui aboutit à une guerre navale où les Etrusques, unis aux Carthaginois, barrèrent la route au commerce grec dans la Méditerranée. Il est probable que Chalcis et Corinthe en souffrirent plus que les autres : d'une part, leur source ionienne était tarie; de l'autre, leurs bâtiments ne pouvaient plus remonter jusque dans les eaux tyrrhéniennes. Dès lors, le commerce des poteries et des produits qu'elles contenaient se trouvait fortement compromis. Comment Athènes, au contraire, fut-elle appelée à bénéficier des embarras de ses rivaux et à obtenir une sorte de monopole auprès des Etrusques? Je crois pouvoir en donner plusieurs raisons.

M. Helbig a fort bien montré (*Sopra le relazioni*

commerciali degli Ateniesi coll'Italia, dans l'*Accademia dei Lincei*, 1889, p. 79) qu'au début du VIe siècle l'expansion commerciale des Attiques était à peu près nulle; ils étaient en retard sur leurs voisins de Mégare, Corinthe, Chalcis, etc. (Büchsenschütz, *Besitz und Erwerb*, p. 390; P. Guiraud, *La main-d'œuvre industrielle dans l'anc. Grèce*, p. 30). Même au Ve siècle, leurs renseignements sur l'Italie restaient très vagues et quand commença l'expédition de Sicile, le peuple savait fort peu de chose sur la grande île. Avant l'an 415, où les Athéniens envoyèrent une ambassade en Etrurie, il semble que leurs navires n'avaient jamais dépassé le détroit de Messine. Quant aux monnaies archaïques d'Athènes, elles ne sont rares ni en Sicile ni sur le littoral du golfe de Tarente, et elles font tout à fait défaut en Etrurie (Helbig, *op. l.*, p. 83). M. Helbig en conclut que les marchandises athéniennes, d'abord convoyées du Pirée jusque dans les ports orientaux de la Sicile, devaient être transbordées sur des navires siciliotes et reprenaient le chemin du nord, vers le Latium et l'Etrurie; Syracuse surtout aurait joué le rôle d'entrepositaire et les commerçants athéniens auraient conçu du ressentiment contre la ville qui leur enlevait tous les bénéfices à faire dans la mer Tyrrhénienne.

Mais, dans cette hypothèse, on devrait trouver en Sicile, et en particulier à Syracuse, un nombre considérable de vases attiques, surtout à figures noires, et ce n'est pas le cas (Orsi dans *Mon. antichi*, XIV, 1905, p. 950). J'inclinerais donc vers une autre solution. Si les Athéniens ont si mal connu la Sicile et l'Italie jusqu'à la fin du Ve siècle, c'est évidemment que leurs navires ne fréquentaient pas ces parages, et là-dessus M. Helbig a raison. Mais comment supposer un droit de passe réservé aux seuls Syracusains dans le détroit de Messine? Les Etrusques n'en auraient-ils pas

souffert encore plus que les Grecs, et leur puissante marine, surtout au VIe siècle, ne s'y serait-elle pas opposée de toutes ses forces? De temps immémorial, les barques tyrrhéniennes sillonnaient ces mers, maîtresses de toutes les passes, faisant autant de piraterie que de commerce, redoutées de toutes les autres nations (cf. Helbig, *les Naucraries* dans les *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, 1898, t. XXXV, p. 400). Il me paraît plus simple de croire que les peuples de l'Ouest, Etrusques et Siciliotes, venaient chercher eux-mêmes des marchandises au Pirée et les ramenaient sur leurs navires. De tout temps, l'industrie métallurgique amena des transactions entre l'Italie et la Grèce; déjà dans Homère, Mentès, roi des Taphiens, fait le commerce de l'airain et du fer entre les deux régions (*Odyss.*, I, 182-184). Je me rallierais donc volontiers à l'opinion de M. Lœschcke qui suppose les Etrusques allant, au VIe siècle, porter le bronze jusque sur les côtes de Grèce et en ramenant les produits dont eux-mêmes manquaient (*Arch. Zeitung*, 1881, p. 37). Mais quels étaient ces produits?

On peut faire intervenir ici le texte où Plutarque dépeint la situation commerciale d'Athènes au temps de Solon (*Solon*, 22). Il montre la population augmentant chaque jour, les étrangers affluant de toutes parts pour jouir de l'indépendance et de la sécurité qu'assuraient les lois du grand législateur (cf. Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 97; Wilamowitz-Mœllendorff, *Aristoteles und Athen*, II, p. 70-71). Jusqu'alors le commerce attique n'avait pas pris de développement, parce que le sol était ingrat, difficile à cultiver; les étrangers qui faisaient le commerce par mer n'apportaient aucune marchandise à ce pays qui ne pouvait rien leur fournir en échange. Aussi Solon s'efforça-t-il de donner un grand essor aux industries et obligea, dit-on, par une loi les parents à apprendre

un métier à leurs enfants (M. Clerc, *Les Métèques athéniens*, p. 32 et suiv.; P. Guiraud, *La main-d'œuvre industrielle*, p. 39 et suiv.). Il prescrivit lui-même les meilleures méthodes de plantation, réglant les distances qui doivent séparer les arbres pour ne pas se nuire, et recommanda l'élevage des abeilles (*Solon*, 23). Enfin « de toutes les productions indigènes il ne permit de vendre au dehors que l'huile et défendit l'exportation des autres (*ibid.*, 24) ». Cette dernière mention nous est précieuse, car elle suggère une explication de la grande vogue que rencontra la céramique athénienne au VIe siècle : c'est qu'elle contenait un produit recherché entre tous, l'huile savoureuse et limpide des oliviers attiques. Pisistrate continua l'œuvre de Solon et on nous dit qu'il encouragea aussi ce genre de culture (Dion Chrysost., XXV, 281; Elien, *Var. Hist.*, IX, 25).

J'ai noté plusieurs fois (ci-d. p. 48, 49, 420) le caractère essentiellement pratique des vases grecs, et l'on ne saurait trop y insister, car c'est un préjugé fort répandu que de leur attribuer une valeur purement décorative (Brongniart, *Traité des arts céramiques*, I, p. 571). Il n'y avait pas de bibelots ni de potiches dans les maisons antiques, pas plus en Italie qu'en Grèce. Les sujets même traités par les peintres nous font voir que dans les banquets on se servait réellement des coupes, œnochoés, canthares, skyphos et rhytons d'argile peinte comme de vases à boire, des cratères comme récipients à mêler les liquides, des amphores pour y mettre l'huile ou le vin, des hydries et des loutrophores pour porter l'eau, des lécythes, aryballes et alabastres pour conserver les essences de toilette et les onguents (Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 131 et suiv.). Il faut donc penser qu'un chargement de poteries ne comprenait pas seulement des poteries décorées, qu'on expédiait au loin pour l'agrément des riches familles étrus-

ques qui en faisaient usage; beaucoup de ces récipients devaient contenir en même temps les produits du pays, huile, vin, parfums. Le bateau chargé de vases que l'on voit sur un ex-voto corinthien (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. xv, fig. 6) transporte sans doute autre chose que des petites œnochoés vides et toutes pareilles entre elles : c'est le contenu qui importait, et j'ai déjà expliqué de cette manière l'exportation dans les régions les plus variées du petit alabastre corinthien, flacon d'huile ou flacon d'odeur (ci-d. p. 420).

N'est-ce pas encore ainsi que l'on explique la diffusion extraordinaire des anses d'amphores portant les estampilles de Rhodes, Cnide ou Thasos, recueillies dans les pays les plus divers, précieux vestiges de la grande industrie qui faisait la richesse de ces cités (Dumont, *Inscriptions céramiques*, dans les *Archiv. des Miss. scientifiq.*, 1871)?

Sans doute, le décor peint constitue dans les vases attiques une qualité peu ordinaire. C'est une vaisselle de prix, dont on ne devait pas user tous les jours. N'avons-nous pas aussi nos services de cérémonie et nos bouteilles de grands crus, reconnaissables à leurs formes et à leurs étiquettes? Dans l'antiquité, les cérémonies religieuses, qui étaient incessantes et qui amenaient presque toujours des banquets, fournissaient aux familles aisées des occasions fréquentes de déployer un certain luxe de table. Le vase peint, amphore ou cratère, offrait là un double avantage : il contenait un vin ou une huile recherchée; de plus, il ornait la table. La coupe, qui joue un rôle si important dans cette céramique, ne pouvait être recherchée que comme vase d'usage, et non comme récipient.

On attachait une certaine importance à la conservation de ces objets. De matière fragile, ils n'étaient pas faciles à remplacer. Aussi voit-on assez souvent des traces de réparations antiques sur les vases de nos

collections, des agrafes de bronze ou de plomb, adroitement posées pour réunir deux morceaux ou arrêter les progrès d'une fêlure (F 129 ; G 142, 146, 364, 480 ; cf. Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vas.*, p. 81, 223; Gsell, *Fouilles de Gouraya*, 1903, p. 20). Le raccommodage ne se fait pas toujours avec soin. Je puis citer, au Louvre (G 567), l'exemple curieux d'un vase à figures rouges de style avancé, trouvé dans des fouilles authentiques, qui porte une large brèche réparée avec un morceau de vase à figures noires! Le jointement n'est pas toujours exécuté avec beaucoup d'adresse; des fissures restent, par où le liquide pouvait s'échapper. Mais je crois qu'on aurait tort d'en conclure que les vases ne servaient pas en réalité (Reichhold, *l. c.*, p. 82), car il était facile de boucher ces fentes avec un peu de résine qui, après tant de siècles, n'a pas pu se conserver. Au contraire, toutes ces réparations prouvent avec évidence l'emploi pratique des poteries.

Ainsi la vogue des vases attiques, au VIe siècle, n'est pas due uniquement, comme on le dit trop souvent, à la beauté du décor céramique. Leur première qualité devait être de contenir des produits de choix. Nous en avons pour preuve non seulement les amphores panathénaïques, dont on connaît le rôle de récompenses dans les concours, mais encore les sujets choisis par les décorateurs. La cueillette des olives figure sur plusieurs peintures (cf. O. Jahn, *Berichte d. sächs. Gesellsch.*, Leipzig, 1867, pl. 2 et 3). On cite souvent une amphore à figures noires du Vatican (Kretschmer, *Griech. Vaseninschrift*, p. 80; Reinach, *Rép.*, p. 106), qui représente en deux tableaux une scène entre un marchand d'huile et un acheteur; les inscriptions tracées près des personnages expriment d'une façon humoristique comment le vendeur athénien entend concilier son désir de s'enrichir avec la plus stricte probité : c'est une des plus anciennes *réclames* peintes

que nous connaissions (article *Oleum*, p. 169 du *Dict. des Antiq.* de Saglio).

A côté de l'huile, le vin excellent que fournissent encore aujourd'hui les vignobles adossés au Parnès dut attirer la clientèle étrangère et contribuer à la prospérité du commerce athénien (Furtwaengler-Reichhold, p. 228). Le veto d'exportation imposé par Solon aux denrées autres que l'huile ne tint sans doute pas longtemps devant l'accroissement de la culture et des demandes d'achat. Pisistrate, le premier, y avait intérêt, car il était possesseur de vignobles fameux aux environs d'Icaria, où était le berceau de sa famille. On sait quelle extension prirent à Athènes, à partir du VIe siècle, les fêtes des vendanges (Sittl, *Dionysisches Treiben und Dichten*, dans le 29e Programme de Würzburg, 1898; P. Foucart, *Le culte de Dionysos en Attique*, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXXVII, 1904, chap. 3, 5, 9). Le sujet, si fréquent sur les amphores d'Athènes à figures noires, de Dionysos debout entre des Silènes et des Ménades dansant, d'autres tableaux comme la cueillette du raisin et la foulée dans les cuves, prouvent bien que le commerce du vin a joué un rôle aussi considérable que celui de l'huile (Masner, *Samml. Vas. Wien*, p. XVII). On sait comment de ces fêtes bachiques devaient sortir la tragédie et la comédie grecques (Croiset, *op. l.*, III, p. 51, 416).

Si ces deux matières, l'huile et le vin, que Pline appelle « *duo liquores humanis corporibus gratissimi, intus vini, foris olei* » (*Hist. Nat.*, XIV, 150), ont été alors les principales sources du commerce attique, on s'explique que les amphores soient de beaucoup les plus nombreuses parmi les formes qui représentent dans nos collections la céramique athénienne au temps de Solon et de Pisistrate. La prédilection des Rhodiens s'était portée vers l'œnochoé; les Corinthiens ont pré-

féré le petit vase à parfums et le grand cratère à mélange; les Grecs de Cyrénaïque ont perfectionné la coupe. Avec Chalcis, Athènes s'attache surtout à la fabrication des amphores. Il n'est pas douteux que ce choix n'ait été dicté par des raisons pratiques, et la fréquence de l'amphore confirme ce que nous entrevoyons par les textes sur la nature du commerce athénien au VIe siècle.

On peut même se demander si l'amphore attique du VIe siècle n'a pas été adoptée, d'une façon générale, comme mesure de capacité, de même que ses mesures de poids, ses types monétaires devinrent pour d'autres nations un étalon usuel (*Dict. des Antiq.*, articles *Mensura*, p. 1729; *Drachma*, p. 399).

II. — Caractères de la céramique attique a figures noires — Le vase François

Si l'essor définitif de la céramique attique date du VIe siècle, il ne faut pas oublier que les débuts de la fabrication remontent beaucoup plus haut et que les ateliers d'Athènes s'étaient déjà fait connaître par de véritables chefs-d'œuvre. Les vases funéraires du Dipylon comptent parmi les plus importants produits de l'art grec pendant la période dorienne naissante, vers le VIIIe siècle (ci-d. p. 212). Après la catégorie du Dipylon, on voit se maintenir longtemps la tradition des grands vases, comme l'attestent les belles poteries connues sous le nom d'amphores de l'Hymette, de Vourva, de Nessos, le cratère Burgon, les cratères de Thèbes, d'Egine, etc. (ci-d. p. 558-560). Ce sont là des œuvres remarquables, attestant que la fabrication attique ne cesse d'exister et de progresser, luttant avec

énergie pendant deux ou trois siècles pour conquérir la première place.

Parmi les fabriques avec lesquelles elle entre ouvertement en concurrence et dont elle subit l'influence, il faut citer, outre les fabriques précédemment étudiées (Salle E), celles qui ont produit les amphores d'Erétrie en Eubée, dont le Musée d'Athènes possède une série très complète (Couve dans *Bull. corr. hell.* 1898, p. 277; Laurent dans *Ephéméris arch.*, 1901, p. 175, pl. 9 à 12), les amphores de Rhénée (Hopkinson et Baker-Penoyre dans *Journ. hell. stud.*, 1902, p. 46), qui aboutissent à la magnifique production des grandes amphores de Milo (Conze, *Melische Thongef.*; Rayet-Collignon, p. 51). Le Louvre, si riche qu'il soit, ne possède malheureusement pas de spécimens représentant toutes les écoles étrangères qui furent alors les émules des Attiques. Le lecteur devra se reporter aux ouvrages que nous citons pour bien comprendre les étapes parcourues par la fabrication attique et les modèles dont elle s'est inspirée.

L'action de ces modèles étrangers fut considérable. La vitalité de l'industrie attique n'en reçut pas d'atteinte nuisible, mais il faut reconnaître que la forme et le décor de ses vases subirent des altérations profondes qui laissèrent subsister peu de chose du fonds primitif. Quand nous arrivons aux amphores attico-corinthiennes, qui correspondent probablement à l'époque de Solon (Salle E, p. 564), l'évolution est terminée qui mène des gigantesques récipients du style géométrique à ces vases de proportions moyennes et commodes dont le type devient classique. Alors, ce qui domine dans cette esthétique industrielle, ce ne sont plus les audacieuses et vivantes reproductions de la réalité, les scènes d'enterrements, les épisodes de guerre sur terre et sur mer, ce n'est plus la préoccupation unique de l'homme et de sa vie journalière. Un autre enseignement, venu surtout de l'Ionie et des îles, a pénétré

l'esprit des artistes : d'un côté, ils ont appris la grâce du décor végétal, le pittoresque des frises d'animaux; de l'autre, ils ont haussé leurs ambitions jusqu'à la peinture des dieux et des héros, de leurs innombrables aventures. Dans le souci de concilier tant de sujets, ils ont été amenés à réduire leurs personnages, à les grouper en masses plus nombreuses; eux aussi, ils ont adopté le « miniaturisme » qui était à l'opposé de leur primitive manière. L'amphore de Nessos citée plus haut représente un des derniers efforts pour conserver à la peinture attique son style ample et sobrement ordonné; l'amphore de la Naissance de Minerve au Louvre (E 852) appartient, au contraire, au groupe qui, sous l'influence des Corinthiens et des Ioniens, adopte une décoration tout à fait différente, en petites frises, aux nombreux et multiples personnages, aux rangées superposées d'animaux.

Un vase, qui est le chef-d'œuvre de la céramique attique à figures noires, fait bien comprendre le système en vogue dans les ateliers d'Athènes, au début de la période de Pisistrate. C'est le cratère François, au Musée de Florence (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, fig. 45 et suiv.; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas.*, pl. 1, 2, 3, 11, 12, 13), œuvre du potier Ergotimos et du peintre Clitias. C'est une sorte de Bible grecque illustrée, comprenant près de 250 personnages ou animaux et 128 inscriptions, répartis dans une dizaine de compositions : sur le col, chasse de Calydon, retour de Thésée, jeux en l'honneur de Patrocle, combat des Lapithes et des Centaures; sur la panse, noces de Pélée et de Thétis, retour d'Héphaistos dans l'Olympe, Achille surprenant Polyxène et Troïlos à la fontaine, une zone d'animaux; sur le pied, combat des Pygmées et des grues; sur les anses, Gorgones, Artémis ailée, Ajax portant le corps d'Achille. On n'y voit presque pas de sujet qui n'ait été traité à une époque

antérieure et qui ne soit déjà connu par des œuvres corinthiennes ou ioniennes. Mais les détails nouveaux et les variantes ingénieuses y abondent, indices d'un esprit original et fertile en ressources. On a souvent fait admirer la spirituelle peinture du navire accostant la grève, dans l'épisode de Thésée, les rameurs à leur banc qui dénagent pour faire aborder doucement, le pilote debout et commandant la manœuvre, l'homme qui s'est jeté à l'eau pour gagner plus vite le rivage, l'autre passager qui lève les bras en l'air et s'étire comme fatigué de sa longue traversée. Même dans un sujet héroïque on retrouve la qualité foncière du céramiste attique, l'observation de la vie réelle et le goût des scènes familières. Le défilé monotone des chars dans les noces de Thétis est relevé par des figures originales, Dionysos vu de face et chargé d'une amphore de vin, le centaure Chiron apportant comme cadeau de noces du gibier suspendu à une branche de pin, etc. Partout, la note vraie, le sens pittoresque.

Ce cratère est de très grandes dimensions (haut. 0,66; circonf. de la panse, 1,81) et procède encore de la céramique colossale du VIIe siècle. Mais, au lieu de consacrer ces larges surfaces à de grandes figures, comme sur l'amphore de Nessos, le peintre a préféré le système corinthien à zones étroites qui lui permettait de multiplier les petits tableaux. Il se fait « miniaturiste », comme un Corinthien, et se plaît parfois à de véritables tours de force, comme dans certaines frises de minuscules personnages qu'on trouve sur des broderies de vêtements. Le dessin est d'une sûreté et d'une finesse admirables, les incisions minutieusement exécutées. La polychromie comprend les trois couleurs ordinaires, noir, blanc, rouge (l'absence de rouge signalée autrefois, *Arch. epig. Mitth.*, 1888, p. 41, n'est pas exacte; cf. Furtwaengler, *op. l.*, p. 1, note 1, et p. 11). Le trait dominant chez Clitias, c'est

d'être ionisant. On s'en aperçoit aux moindres détails, par exemple au décor de l'amphore portée par Dionysos qui est spécifiquement ionien (cf. Petrie, *Tanis*, II, pl. 24, 9; Salle D, 39) et à la tournure des Silènes qui accompagnent Héphaistos. Rappelons qu'à Naucratis même (Petrie, *Naukratis*, II, pl. 21; Walters, *Catal. Brit. Mus.*, II, B 601, 4 et 5) on a trouvé des fragments de vases avec inscriptions peintes qui se rapportent aux deux auteurs du cratère François.

On a beaucoup discuté la composition de Clitias. On a cherché le lien qui réunit ces scènes entre elles. Brunn a déployé là ses qualités ordinaires d'ingénieuse et subtile philosophie (*Griech. Kunstgesch.*, I, p. 168-169) en faisant d'Achille le centre du sujet. M. Weiszäcker (dans *Rheinisches Mus.*, 1877, p. 28; 1878, p. 364; 1880, p. 350) a examiné les différentes interprétations de Gerhard, Overbeck, Schlie, Welcker, Birch, Lenormant, qui tous avaient songé à une source littéraire et épique comme les *Kypria* de Stasinos, la *Minyade* ou une *Achilléide* perdue; il conclut qu'il y a là un mélange de diverses légendes poétiques, sans qu'on puisse les rapporter à un seul poète. A ces indications je pourrais ajouter un rapprochement avec un autre poème connu : dans la description du *Bouclier d'Hercule*, on retrouve beaucoup de sujets choisis par le peintre, zone d'animaux luttant, combat des Lapithes et des Centaures (avec les noms de Kaineus, Dryas, Hopleus, Pétraios, Asbolos, Mélanchaitès, qui sont inscrits sur le vase), l'assemblée des dieux de l'Olympe, la représentation d'un port et d'un rivage au bord de la mer, une course de chars (vers 168 et suiv., 178 et suiv., 201 et suiv., 208 et suiv., 305 et suiv.).

En faut-il conclure que le poème attribué à Hésiode entre également au nombre des éléments littéraires connus et exploités par l'artiste? Pour ma part, je suis fort peu disposé à reconnaître des souvenirs

littéraires, précis et directs, dans les peintures de vases. Je ne me représente pas ainsi l'état d'esprit des céramistes grecs et je pense que les légendes héroïques ou mythologiques leur venaient beaucoup plus par le canal de l'art que par celui de la littérature. M. Carl Robert, dans son livre *Bild und Lied* (p. 8 et suiv.), a fort bien montré que la poésie a rarement une influence directe sur l'art industriel. Elle a pour intermédiaire la foi populaire qui arrange les mythes et les propage. C'est souvent par reflet indirect et inconscient que l'art dépend de la poésie. L'élément littéraire qui lui parvient a déjà été utilisé et accommodé, si l'on peut dire, de plusieurs manières. Je ne me figure pas un potier du Céramique nourri de la lecture d'Homère, de Simonide ou de Pindare. Lorsqu'aujourd'hui on demande à un dessinateur moderne de faire un Charlemagne ou un Roland, il n'a pas un instant l'idée de lire la *Chanson de Roland*. Il a le simple souvenir de ce qu'il a entendu raconter autour de lui et des innombrables œuvres qui ont fixé sous des traits plus ou moins exacts la physionomie et le costume de ces héros. Il aura surtout recours à des images pour fixer ses souvenirs, plus qu'à des textes. De même, pour exécuter le cratère François, je pense que Clitias a puisé son érudition dans des œuvres d'art analogues au coffre de Cypsélos, au trône d'Apollon Amycléen, aux boucliers de métal ciselé qu'on voyait dans les riches sanctuaires, aux fresques mêmes des temples et des édifices publics, bien plutôt que dans des lectures ou des récitations littéraires. J'irai plus loin. Je crois qu'il n'a peut-être jamais étudié ni imité lui-même aucune de ces grandes œuvres d'art, mais qu'il trouvait plus bas et tout à côté de lui, dans le répertoire industriel des ciseleurs de métal ou d'ivoire, des fabricants de tissus, des peintres d'ex-voto, tous les éléments dont il a tiré sa composition. Ce n'est pas un, mais plusieurs

intermédiaires qui s'interposent entre lui et les épopées dont nous retrouvons sous son pinceau une sorte d'image voilée, et c'est dans cette mesure seule, à mon avis, qu'on peut chercher des souvenirs littéraires à travers les peintures céramiques (cf. Rizzo, *Studi arch.*, p. 42). De là toutes les variantes que nous voyons s'y introduire et qui nous déconcertent, qu'on est trop souvent tenté d'attribuer aux fautes d'un céramiste illustrant mal un texte, mais qui en réalité sont les transformations inévitables d'un sujet courant de mains en mains, passant du domaine des lettres dans celui de la plastique, descendant, par toutes sortes de voies, du grand art dans le répertoire industriel, matière « taillable et corvéable » à tous. Si j'insiste sur ce principe d'interprétation à propos du cratère François, c'est que plus d'une fois nous aurons l'occasion d'en tirer des conséquences importantes pour l'exégèse des vases du Louvre (cf. G 152). Ce qui achève de démontrer que le vase François dérive d'un modèle artistique connu, plutôt que d'une œuvre littéraire, c'est qu'on connaît aujourd'hui les fragments d'un vase, signé par le peintre Sophilos, qui est une répétition presque exacte des mêmes types (Winter dans *Ath. Mitth.*, 1889, pl. 1, p. 1; Studniczka dans *Eranos Vindob.*, p. 233). On a pensé que Sophilos avait pu copier Clitias; mais on supposera aussi sans invraisemblance que les deux œuvres dérivent d'une source commune, tableau ou relief.

Ce qui appartient en propre à l'artiste, c'est la façon de disposer sur la panse du vase les scènes connues et d'y introduire des détails inédits. Là se découvrent l'originalité et la valeur propre du céramiste. Je crois qu'on peut reconnaître dans le cratère François une règle simple de composition, celle qui domine dans beaucoup d'autres œuvres du temps : la composition par *contraste* ou par *antithèse*, modification sa-

vante du groupement symétrique des âges anciens (cf. Jolles dans *Jahrb. Inst.*, 1904, p. 27). A une scène violente s'oppose une scène paisible, à une scène de paix une scène de guerre. C'est aussi le principe qui me paraît avoir présidé à la composition du *Bouclier d'Achille* dans l'*Iliade*, à celle du *Bouclier d'Hercule* dans le poème cité plus haut.

Les environs de l'an 570 av. J.-C., c'est-à-dire des débuts politiques de Pisistrate, sont la date adoptée généralement pour le vase François (C. Smith dans *Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 215). Nous pouvons grâce à lui nous faire une idée exacte du perfectionnement atteint par la céramique athénienne. Ce n'est plus une ère de tâtonnements; c'est l'apogée d'un art formé par plusieurs siècles de pratique.

III. — Le dessin, les proportions et la composition dans les figures noires attiques

M. E. Löwy (*Naturwiedergabe in d. ält. griech. Kunst*, p. 3) a résumé ainsi les conditions dans lesquelles s'exerce le dessin archaïque de cette époque : 1° se restreindre à un petit nombre de types; 2° styliser et régulariser les formes; 3° rendre la forme surtout par les contours; 4° employer les teintes plates, sans modelé et sans ombres; 5° présenter au spectateur les figures sous la forme la plus claire et la plus complète, en rendant visibles tous les éléments qui les composent; 6° éviter que les figures se recouvrent et s'enchevêtrent, et rendre la perspective par une simple juxtaposition au second plan; 7° réduire le décor extérieur au minimum d'indications possible.

Telles sont les conditions dans lesquelles s'est

développé le dessin ionien, corinthien, chalcidien. C'est un héritage du passé que recueille la peinture attique du VIe siècle. Elle n'y change rien, si ce n'est le style même des figures, où elle cherche à perfectionner la vérité des contours, la science des attitudes, la précision des musculatures. Nos descriptions nous amèneront à insister sur ces diverses qualités. Ici nous voudrions surtout mettre en lumière les éléments vraiment originaux de l'école attique : le canon des proportions et la composition.

La profonde influence que l'art ionien exerça sur la Grèce continentale a fait l'objet du précédent volume. Nous n'avons pas à y revenir. Mais plus que jamais il est nécessaire de combattre l'idée d'un art ionien qui aurait cherché l'élégance et la beauté dans l'allongement des proportions et la minceur des silhouettes. Déjà (p. 510) nous avons indiqué les conséquences fâcheuses de cette erreur qui a conduit à baptiser ionien tout ce qui est d'allure légère et gracieuse, dorien ce qui est trapu et solide (*Mélanges Perrot*, p. 275; cf. aussi Collignon dans *Rev. arch.*, 1900, II, p. 379). Il semble qu'on ait été dupe d'un mirage des mots créés par les premiers interprètes de l'architecture grecque. On a opposé la colonne « dorique » à la colonne « ionique » et l'on a conclu à la vigueur masculine de l'une comme à la grâce féminine de l'autre. Mais cette formule trop simple ne correspond pas à la réalité des faits. D'une part, il semble bien établi aujourd'hui que l'ordre dorique n'est pas une invention des Doriens (Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, VII, p. 348 et suiv.). D'autre part, l'art mycénien, comme on pouvait le pressentir après les découvertes de Schliemann, comme on le constate mieux encore avec les belles trouvailles de M. Evans en Crète (*Annual Brit. School*, t. VI à VIII), avait déjà donné aux personnages des proportions très allongées, une grande finesse dans les

attaches et une sorte de gracilité dans les membres. Je serais disposé à y voir un trait d'influence égyptienne, car les hommes représentés sur les fresques de l'Ancien et du Nouvel Empire ont cette structure élancée qui tient au caractère de la race même, mais qui parfois se présente sous une forme visiblement exagérée (cf. par ex. les pl. 41, 42 de la *Tombe de Rekhmara*, par P. Virey, t. V des *Mémoires du Caire*, 1889). L'art crétois y ajouta, sans doute sous l'influence des œuvres asiatiques, dérivées de l'art chaldéen, un souci de la musculature, une façon de faire sentir l'ossature du corps qui se transmit à ceux qu'on appelle « les Dédalides » et qui, répandue par eux en Sicile et dans le Péloponnèse, explique la genèse d'une école de sculpture à laquelle l'épithète de « dorienne » ne convient que comme expression géographique et locale. En réalité, elle est d'origine insulaire, et la Crète paraît en avoir été le point de départ (cf. Collignon, *Sculpt.*, I, p. 248).

Quand la peinture de l'époque dorienne commença et qu'elle eut quitté les lisières du style géométrique, pouvait-elle avoir sous les yeux d'autres modèles que les restes de l'art mycéno-crétois, encore épars dans les édifices d'Argos, de Tirynthe, de Mycènes et d'Orchomène? Elle ne créa donc pas, mais elle adopta, en l'imitant et en le transformant à sa manière barbare, le canon de proportions très élancées, l'étranglement à la taille, la courbure des croupes, que l'on remarque dans les monuments mycéniens. L'allongement des proportions lui semblait d'autant plus seyant que le style géométrique la conduisait naturellement à de longues et minces silhouettes. Ainsi s'expliquent les étranges figures des vases du Dipylon (ci-d. p. 216, et l'album des *Vases antiques du Louvre*, pl. 20, 21) qui mesurent jusqu'à dix ou douze têtes dans la hauteur totale. Ces structures efflanquées sont encore celles

qui se voient sur l'amphore de l'Hymette (*Jahrbuch Instit.*, 1887, pl. 5) et jusque sur les amphores d'Erétrie du VIIe siècle (*Ephém. arch.*, 1901, pl. 9 à 12). C'est d'ailleurs, en Grèce, une esthétique générale. Les statuettes primitives de bronze, trouvées à Olympie, remontant jusqu'au VIIIe siècle, représentent des êtres extraordinairement allongés, aux membres grêles et étirés comme s'ils avaient passé au laminoir (*Olympia*, IV, *die Bronzen*, pl. 15, 16, 27). Telles sont aussi les statuettes d'ivoire qu'on a recueillies dans une tombe du Dipylon (Perrot-Chipiez, VII, pl. 3, p. 144, 145), et le bronze béotien de l'ancienne collection Tyskiewicz (Perrot, VIII, fig. 90). L'Etrurie, à son tour, héritera en partie de cet élément plastique et en continuera pendant longtemps la tradition (Martha, *l'Art étrusque*, fig. 336, 337). Dans les îles grecques, le même goût des proportions allongées a d'abord régi la statuaire, et il s'exerce jusqu'au VIe siècle dans la série des prétendus « Apollons » nus (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 91-96; Perrot, VIII, p. 319-321, 401-408); Lechat, *Sculp. attiq.* p. 251). Ce sont les sculpteurs insulaires, ceux de Crète, de Naxos, de Paros et de Chios, qui ont le plus contribué à propager ce canon dans la Grèce continentale. Ainsi le système de proportions qui régna dans les îles et sur le continent, dans l'empire des Egéens et des Achéens et, après eux, sous l'influence de leurs traditions, à l'époque dorienne, s'attacha principalement à rendre la beauté des formes humaines sous un aspect très élancé, mince et nerveux.

Au contraire, dans l'Ionie, bien qu'elle profitât largement des traditions crétoises et mycéniennes (ci-d. p. 487), ce qui amena très vite un sentiment différent de la beauté fut le contact direct avec les œuvres asiatiques où l'amour des proportions trapues, des muscles forts et saillants, avait été la règle normale de l'art, depuis les plus anciennes sculptures chaldéennes

jusqu'aux reliefs assyriens du VIIIe et du VIIe siècle. Dans les patères phéniciennes, la stature des personnages ne dépasse pas quatre ou cinq têtes de hauteur. Les mêmes proportions sont usuelles dans les peintures de vases corinthiens et ioniens. Ce canon se répandit à son tour en Grèce à la fin du VIIe siècle et vint s'opposer à la traditionnelle structure des formes que la Crète, Mycènes et les îles avaient rendue classique. Les vases attico-corinthiens dénotent à cet égard un changement profond dans les habitudes des peintres. La taille des personnages se réduit à cinq têtes de hauteur, et même moins. Même transformation dans les petits bronzes : ceux qui datent du VIe siècle offrent, avec l'introduction des sujets orientaux, de nombreux exemples des proportions courtes (*Olympia*, IV, *die Bronzen*, pl. 7, 8). Dans la sculpture de la Grèce continentale, il est aisé de suivre, depuis la fin du VIIe siècle et pendant le cours du VIe, la marche envahissante de ce canon ionien à formes courtes, qui aboutit à la décoration du Trésor de Cnide à Delphes comme à un clair résumé des principes adoptés par les artistes de l'époque (Homolle dans *Bull. corr. hell.*, 1900, p. 427 et suiv. ; *Fouilles de Delphes*, pl. 7 à 15 ; Perrot, VIII, p. 365-379). Les monuments de l'Ionie elle-même (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 86, 87, 129 et suiv.), comme la frise d'Assos (quatre têtes et demie de hauteur), le relief de Samothrace (cinq et demie), la tombe des Harpyes (six et demie) attestent l'étendue et l'unité du système qui prospéra alors dans presque toutes les parties du monde grec (cf. aussi, comme exemple typique, les métopes de Sélinonte en Sicile, Collignon, I, fig. 118, 119; Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1900, p. 457 et 462). Ainsi, après deux ou trois siècles de tâtonnements, l'art grec avait passé d'un extrême à l'autre et semblait s'être attaché, sous l'influence des Ioniens, à un idéal de beauté fait de vigueur massive.

Quel parti adoptèrent, en cette occurrence, les Athéniens du temps de Pisistrate? Il est très instructif de voir au Louvre, sur les vases peints de la Salle F, la stature des personnages revenir à une moyenne sensiblement plus élevée que celle des peintures attico-corinthiennes (Salle E). Sans retourner aux proportions exagérées du Dipylon, ils n'ont plus du tout la taille ramassée et courte qu'avaient prise les figures attiques sous l'influence des Ioniens et des Corinthiens. Au VIIe siècle, des poteries comme l'hydrie d'Analatos et l'amphore de l'Hymette (*Jahrb. des Inst.*, 1887, pl. 3 et 5) donnaient couramment aux personnages neuf et dix têtes de hauteur. Puis, brusquement, les proportions étaient tombées à un chiffre de cinq têtes de haut, même quatre et demie dans les amphores attico-corinthiennes. Maintenant on revient à huit, huit et demie et même neuf, sur le vase François et dans les amphores qui préludent au style d'Amasis (F 19 et suiv.), enfin à sept et demie, six et demie avec Amasis et Exékias. Après ces oscillations, la proportion normale de six à sept têtes s'établit d'une façon assez ferme au temps de Nicosthènes et de ses contemporains.

Les amphores panathénaïques, produit essentiellement attique, permettent aussi de suivre, depuis l'amphore Burgon jusqu'aux spécimens datés du IVe siècle, le retour marqué des Attiques au goût des proportions allongées.

N'est-ce pas le même phénomène qu'on observe à Athènes dans la sculpture archaïque du VIe et du Ve siècle? Après les Hercules et les Typhons de tuf, aux formes trapues et courtes, voici que grandissent les Athénés et les Géants de marbre placés au fronton du temple de l'Acropole; voici que s'assemble autour du sanctuaire le chœur gracieux et élancé des Corés peintes, le buste serré dans leur fine tunique (Lechat, *Au musée de l'Acropole*, p. 140 et suiv. ; *Sculpt.*

attiq. p. 216 et suiv., 301 et suiv.) La statue d'Anténor a sept têtes de haut; dans certains ex-voto de marbre et de bronze à Athéna, on revient à sept et demie et même huit têtes (Collignon, I, fig. 196, 197; Perrot, VIII, p. 613, 621). Quelle erreur de regarder cette sveltesse élégante comme une qualité ionienne, et quel aspect différent offrent des œuvres telles que le Trésor de Cnide ou le tombeau des Harpyes! C'est au contraire l'atticisme pur qui, héritier de traditions séculaires, venues de la haute antiquité mycénienne, leur a donné ces formes graciles et charmantes. Ce sont celles qu'Amasis et ses contemporains prêtaient aussi aux coquettes déesses de leurs tableaux. Il appartiendra à l'école de Phidias et de Polyclète d'établir l'équilibre entre ces deux tendances contraires.

Ainsi, le rôle du céramiste athénien, dès le VIe siècle, a été de retrouver et de maintenir des traditions très anciennes, et de les concilier avec une méthode d'art opposée, de date plus récente. D'ordinaire on résume ces observations dans une formule devenue presque banale, qui définit l'art attique un composé de dorien et d'ionien (Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 151). Mais en quoi consiste l'esprit dorien? Voilà ce qui paraît donner lieu à des équivoques et à des malentendus. Personne ne songe à contester tout ce que le génie grec a dû à cette race dans le domaine religieux, politique, social et même littéraire (voy. O. Müller, *Die Dorier*, 2e édit., 1844; cf. A. et M. Croiset, *Littér. grecq.*, II, p. 47, 105-106, 267, 368, etc.). Mais les qualités qu'on lui prête en art, en particulier dans la plastique, le genre d'influence qu'elle aurait exercée sur les écoles dites « péloponnésiennes » pour leur inspirer la solidité, la force, les proportions massives (Perrot, VIII, p. 436 et suiv., 671 et suiv., 636 et suiv.), sont des hypothèses qui me paraissent mal établies ou contraires aux faits, si nous avons raison de croire que

l'Ionie a eu la part la plus large dans la création de cette esthétique éprise de proportions courtes et de vigueur musculaire (Pottier dans *Mélanges Perrot*, p. 275; pour la discussion de cette théorie, cf. Lechat, *Sculpt. attique*, p. 143, 146 à 155; il me suffit, d'ailleurs, que M. Lechat reconnaisse lui-même que l'épithète « dorien » est en général mal appliquée; voy. p. 151 et note 1).

L'étude des vases conduit, je crois, à une plus juste appréciation du caractère dorien : son rôle a été d'introduire la simplicité, la clarté, avec une certaine raideur géométrique qui lui est particulière. A cet égard, il a complètement réformé la peinture mycénienne et créé une composition vraiment nouvelle. Tout ce qui était mouvement, action, élan, a été endigué et régularisé (cf. Furtwængler, *Die Gemmen*, III, p. 14 et p. 57-67). La symétrie est devenue la loi; l'analyse de l'individu a remplacé la vision du monde extérieur, des objets, des animaux, des humains groupés en foule. Une amphore d'Exékias, mise à côté des vases de Vaphio ou d'une fresque de Cnossos, révèle une esthétique absolument différente, qui est faite d'ordre, de sobriété un peu sèche, d'amour exclusif pour la personnalité humaine. L'action de la race dorienne a été, si je puis dire, surtout morale. Elle pénètre la composition du sujet, bien plus que la technique et l'exécution. C'est à son école que les Ioniens de l'Attique ont conquis cet équilibre, cette saine mesure qui est devenue une partie si savoureuse de leur génie. Entre deux tendances contraires, entre la recherche du robuste et celle de l'élégant, entre le renforcement et l'affinement des formes, ils ont pris position en une sorte de point central. Tout en restant fidèles à des traditions séculaires, venues de l'âge préhellénique, ils les ont patiemment corrigées et assouplies. Ils ont fait de la raison et de la beauté avec les erreurs des

générations passées (cf. A. Croiset sur le caractère de Solon, *Litt. grecq.*, II, p. 117-118).

C'est pourquoi, après l'éclipse passagère qui les avait mis sous le joug des autres écoles, leurs fabricants de vases ont vite repris les traits distinctifs de leur composition : le grandissement et le nombre restreint des personnages, l'élimination de tout décor parasite, animaux et végétaux, l'éclaircissement des fonds, la sobriété des couleurs, sont les caractères que chez eux j'appellerai « doriens » et qui distinguent les œuvres d'Amasis et d'Exékias, plus récents que Clitias, le peintre du vase François, et plus dégagés que lui des souvenirs ioniens. En effet, leurs tableaux se contentent de trois ou quatre figures, même de deux; tout l'intérêt réside dans une action simple, clairement indiquée. L'exécution est souvent d'une minutie qui touche à la sécheresse. Comme l'a bien vu un observateur pénétrant de l'antiquité grecque, le génie attique se concentre alors dans l'observation de l'homme seul, même au détriment des autres choses. Il gagne en profondeur ce qu'il perd en surface; l'individualisme est le fond de son art, de sa céramique aussi bien que de sa littérature. Par là il se distingue du vieil esprit ionien, plus vagabond et plus large (A. Croiset, *id.*, IV, p. 8; cf. p. 125-126, sur la différence d'Hérodote et de Thucydide). Tout se tient, dans ces produits multiples de l'intelligence. A un échelon inférieur, le vase peint prête aux mêmes réflexions que les métopes du Parthénon ou l'Histoire de la guerre du Péloponnèse.

L'art céramique des Athéniens est donc lié à un mouvement d'art qui lui est supérieur et qui l'entraîne. Il en est une manifestation secondaire; il en suit les oscillations et les phases diverses. Mais il est, par l'abondance et par la haute antiquité des documents conservés, un point de repère solide pour nos informations. Il éclaire ce que les restes épars de la scul-

pture font moins nettement entrevoir. Après l'invasion dorienne, la Grèce continentale ne laissa pas submerger par l'élément barbare les principes d'art qu'elle avait hérités du monde crétois et mycénien. Au contraire, elle les imposa aux nouveaux venus, elle leur fit connaître les deux grandes conquêtes de la civilisation égéenne : l'étude du nu et la grâce des proportions allongées. Plus tard, vers le VIIe siècle, elle reçut de l'Ionie, plus rapprochée des centres asiatiques, un nouvel enseignement : le sens de la force, de la solidité trapue, et, en outre, la beauté ondoyante des draperies qui recouvrent le corps, la recherche des plis et des chutes d'étoffes. Nulle part mieux qu'en Attique ne se fit la combinaison heureuse de tous ces éléments. Elégance des proportions, vigueur des muscles et de la charpente osseuse, souplesse des vêtements, elle prétend à tout dès le VIe siècle. La statue de femme d'Anténor et le groupe des Tyrannicides en sont des preuves, tout autant que les Ménades d'Amasis ou l'Hercule d'Exékias.

IV. — La céramique et le grand art

Quand on parle des céramistes grecs, on doit se tenir éloigné d'une exagération très fréquente, qui consiste à élever leur profession au-dessus des industries ordinaires et à leur prêter un rôle vraiment génial de créateurs. Tout autre est notre sentiment. J'ai expliqué, en parlant du vase François, à quoi devait se borner la tâche pratique d'un Clitias. On est allé jusqu'à nier les rapports possibles entre les peintures de vases et les grandes œuvres monumentales de tout genre, sculptées ou peintes, qui entouraient les fabri-

cants (Brunn dans *Bayer. Akad. Wiss.*, 1880, p. 167 et suiv., p. 185; Hartwig, *Meisterschalen*, p. 77; cf. *Gazette B.-Arts*, 1902, I, p. 23). Ainsi, ces industriels auraient vécu dans un orgueilleux isolement, ne demandant qu'à la poésie, à la littérature et à eux-mêmes, à leur propre imagination, des sujets de composition. Je dois dire que cette idée est combattue par de nombreux archéologues admettant, au contraire, le naturel patronage du grand art sur les fabriques industrielles (Klein, *Euphronios*, p. 18, 163; Dümmler dans *Bonner Stud.*, p. 67-69; Furtwaengler dans *Berl. philol. Woch.*, 1894, p. 142; Furtwaengler et Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, p. 105-107; Zahn dans *Ath. Mitth.*, 1898, p. 48; Bœhlau, *Ionisch. Nekropol.*, p. 98, et dans *Ath. Mitth.*, 1899, p. 86; Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 157; P. Girard dans *Revue Etud. grecq.*, 1894, p. 360; Ducati, *Brigo*, p. 11). Il y a plus de cinquante ans, Raoul Rochette exprimait déjà cette opinion (*Annali Inst.*, 1847, p. 240 et suiv.); elle a pour elle toutes les vraisemblances. En aucun pays, en aucun temps, l'art industriel n'a renoncé à se régler sur le grand art. Ce serait même, sous prétexte d'en rehausser la valeur, retirer aux vases peints des Grecs leur intérêt principal que de les affranchir de cette règle universelle, car si nous pouvons croire qu'ils nous rendent l'image transformée, mais encore vivante, de chefs-d'œuvre à jamais disparus, n'est-ce pas la justification de l'importance historique que nous leur attribuons (ci-d. p. 13) ?

Si tout rapprochement direct nous est interdit avec les grandes décorations murales, probablement à jamais perdues, du moins quelques œuvres plus secondaires, comme les métopes peintes de terre cuite trouvées dans le temple de Thermos (Sotiriadès dans *Ephém. arch.*, 1903, pl. 2 à 6) permettent d'établir l'étroite parenté des

vases avec la décoration monumentale du VIe siècle. Ce sont les mêmes sujets, le chasseur rapportant deux lièvres (cf. F 26), les réunions de divinités assises, l'aventure de Persée, le grand Gorgonéion employé comme prophylactique. C'est le même dessin au trait noir, la même façon d'indiquer le contour des figures, de distinguer les hommes et les femmes par des tons différents, de semer des ornements sur les vêtements, d'encadrer le sujet dans une métope bordée d'ornements. C'est le même système de polychromie en noir, blanc et rouge. Sauf qu'il n'y a pas de silhouette noire opaque, ni d'incisions, et que les nus sont exprimés en ton de chair rougeâtre, les procédés techniques sont semblables de part et d'autre. Par ces documents précieux, mais trop rares, nous pouvons juger de ce que nous aurait fourni l'ensemble des peintures contemporaines, si nous avions pu les conserver.

Nous sommes beaucoup plus riches en sculptures, et, bien qu'elles représentent un domaine assez éloigné de l'industrie des vases, on est surpris de voir que des ressemblances nombreuses unissent cette peinture et les bas-reliefs archaïques. L'importance de cette comparaison a déjà été signalée par plusieurs archéologues (Lœschcke dans *Ath. Mitth.*, 1879, p. 289, pl. 1; Winter, *id.*, 1887, p. 117; Dümmler dans *Bonner Stud.*, p. 77; Schneider dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 206; Brownson dans *American Journ. of Arch.*, 1893, p. 28-41). Les récentes découvertes de l'Ecole française à Delphes ont achevé de démontrer de façon éclatante l'intime union de ces deux catégories de monuments. Le fronton et la frise du Trésor des Cnidiens, avec leurs divers motifs (la dispute du Trépied, l'assemblée des Dieux, l'entrée d'Hercule dans l'Olympe, la Gigantomachie, le combat sur le corps de Patrocle ou d'Euphorbos, les défilés de chars (Homolle dans le *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 188; 1895, p. 534; 1896,

p. 586; *Fouilles de Delphes*, pl. 7 à 15; Perrot, *Hist. Art*, VIII, p. 366 et suiv.) semblent être le grossissement de quelques zones empruntées au cratère François ou à une amphore attico-corinthienne. Non seulement les sujets sont les mêmes, mais certains groupes de combattants, certaines attitudes sont pareils de part et d'autre. Plusieurs détails de la Gigantomachie rappellent la composition d'une amphore ionienne du Louvre (E 732). Grâce à un pittoresque épisode de la Gigantomachie cnidienne, Eole déchaînant les vents enfermés dans des outres (Perrot, fig. 172), M. Hartwig a pu expliquer un fragment de vase trouvé sur l'Acropole, appartenant peut-être à l'atelier de Néarchos, qui présentait un détail jusqu'alors incompréhensible (*Bull. corr. hell.*, 1896, p. 371, pl. 6 et 7).

La technique aussi prête à des rapprochements instructifs. Il ne faut pas oublier que la sculpture antique était toujours peinte, de sorte que les bas-reliefs sont, à leur manière, des fresques (Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 95, 286). M. Homolle note (*Bull. corr. hell.*, 1894, p. 194; 1895, p. 535) les tons polychromes, rouge, bleu, vert, qui nuançaient les différentes parties de la frise; on y remarque des conventions comme sur les vases, par exemple des crinières de chevaux ou de lions peintes en rouge. L'idée d'appliquer des tons éclatants et irréels en certaines places vient donc du grand art lui-même et n'est pas une transformation des techniques industrielles, comme on l'avait pensé (Cl. Ganneau, *Imagerie phén.*, p. xxx). C'est, nous l'avons dit, un moyen de souligner les détails et d'éclairer plus vivement une composition destinée à être vue de loin (ci-d. p. 453). Si les céramistes n'ont pas employé toutes les nuances usitées pour les sculptures et les peintures, comme le bleu et le vert, c'est que ces couleurs n'avaient pas pu entrer dans l'usage pratique de la fabrication des vases (ci-d.

p. 580). Mais le système de polychromie est le même. On y retrouve aussi l'habitude de nommer les personnages par des inscriptions placées dans le champ (*Bull. corr. hell.*, 1894, p. 187). Enfin M. Homolle a eu recours également aux peintures de vases pour expliquer la disposition des frontons dans le temple de Delphes, les figures humaines mêlées à des animaux de taille plus grande, les fauves dévorant leur proie, etc.

Les sculptures de l'Acropole d'Athènes fournissent matière à des comparaisons analogues : le taureau dévoré par des lions, le combat d'Hercule avec l'hydre de Lerne, avec le dieu marin Triton ou le monstre Typhon, la lutte d'Athéné contre le géant Encelade (Wiegand, *Die arch. Porosarchitektur der Akropolis*, pl. 4 et 8; Collignon, *Sculpt. grecq.*, I, fig. 98, 99, 100, 101; Lechat, *Sculpt. attique*, p. 24-58) sont des motifs qui se retrouvent sur les vases du vi^e^ siècle (E 732, 734; F 38, 51). Notons encore parmi les rapprochements à faire le sujet du personnage montant en char, pendant qu'un serviteur placé devant les chevaux les empêche de partir (Collignon, fig. 194; Perrot, VIII, fig. 164, 168, 335; cf. les peintures céramiques dans *Wiener Vorleg.*, 1889, pl. 5, 6; *Ephémeris arch.*, 1885, pl. 3), le combat d'Hercule avec le lion de Némée (*Ath. Mitth.*, 1887, pl. 3; cf. *Wiener Vorleg.*, 1889, pl. 4), Persée tuant la Gorgone (Collignon, I, fig. 118; cf. *Wiener Vorleg.*, 1889, pl. 4), Hercule emportant les nains Cercopes (Collignon, fig. 119; cf. Gardner, *Ashmolean Museum* d'Oxford, pl. 8), le char à quatre chevaux vu de face (Perrot, VIII, p. 485; cf. *Wiener Vorl.*, 1890, pl. 4; Reinach, *Rép.*, II, p. 40, etc). La liste pourrait s'augmenter encore (cf. Winter dans *Jahrb. Inst.*, 1900, p. 82). Et si l'on compare attentivement les détails de ces compositions, on verra qu'il ne s'agit pas seulement d'une communauté de sujets; les atti-

tudes des personnages, le choix des accessoires offrent assez de parenté pour donner l'impression de formules régulièrement établies, qui vont, sans grands changements, des artistes aux industriels. [Je ne puis que signaler le livre tout récemment paru de M. Furtwaengler, *Ægina*, où l'on trouvera beaucoup d'instructives comparaisons entre les sculptures d'Egine et la peinture des vases à figures rouges du style sévère, p. 341 et suiv.].

Nous parlons ici des œuvres retrouvées par les fouilleurs modernes. Que serait-ce, si nous connaissions l'immense trésor d'œuvres plastiques que les industriels grecs ont eu sous les yeux? Le coffre de Cypsélos (Dumont-Chaplain, I, p. 221) ou le trône d'Apollon Amycléen fait par Bathyclès (Homolle dans *Bull. corr. hell.*, 1900, p. 436), nous laissent entrevoir une quantité plus grande encore de sujets semblables dans la sculpture et dans la peinture de vases (ci-d. p. 459).

La communauté des modèles suffirait donc à expliquer la répétition si fréquente des mêmes types. M. Walters a étudié à cet égard plusieurs séries de sujets à figures noires et en a dressé des listes fort instructives où l'on voit qu'avec peu de motifs on pouvait créer un nombre considérable de tableaux (*Catal. Brit. Mus.*, II, p. 9 à 31). Dans la combinaison des figures les céramistes ont déployé la même ingéniosité que les coroplastes à varier les formes sorties de leurs moules (Pottier, *Statuettes de t. c.*, p. 254).

On a beaucoup discuté la question de savoir si la sculpture avait fourni des modèles à la peinture, ou réciproquement, et l'on a exprimé là-dessus des opinions contradictoires (Winter, *Die jüngeren attisch. Vas.*, 1885, p. 9 et suiv.; Milchhœfer dans *Jahrbuch Inst.*, 1894, p. 57). La peinture de vases peut servir à éclairer ce problème.

D'une façon générale, on posera en principe que les motifs picturaux ont dû précéder les compo-

sitions sculpturales. Sur l'épaule d'une des plus charmantes *Corés* de l'Acropole, on remarque une petite frise peinte de chars courant, imitation d'une broderie du vêtement (*Jahrbuch Inst.*, 1887, p. 217). Le style en est aisé et libre, beaucoup plus avancé que celui de la statue elle-même. Quand la statuaire de marbre commença, la peinture avait déjà plusieurs siècles de longue pratique. Tout ce qui concerne les mouvements et les groupements était beaucoup plus facile à réaliser par le dessin que par le modelé sculptural. Toutes sortes de difficultés qui arrêtent le sculpteur n'existent pas pour le peintre. Dès l'époque du Dipylon, à l'âge des *xoana* et des terres cuites informes, les décorateurs de vases osent entreprendre des compositions auxquelles les meilleurs sculpteurs n'ont pas pu songer avant le ve siècle. Entre la ronde-bosse et le dessin, le bas-relief prit place comme un intermédiaire qui peu à peu enseigna au sculpteur à profiter de toutes les découvertes des peintres. Dans la sculpture archaïque les attitudes sur les reliefs sont souvent beaucoup plus mouvementées et plus hardies que dans les statues (Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 297-298). Le silhouettage même, dû au procédé de l'ombre portée (ci-d. p. 576), paraît avoir été pratiqué par les sculpteurs de bas-reliefs, comme par les peintres (*Bull. corr. hell.*, 1894, p. 223, pl. 8; 1899, p. 600). Je suis donc convaincu, pour ma part, que ce que nous trouvons de parenté et d'affinité entre les sculptures et les vases peints vient en grande partie d'une source commune, qui est la peinture à fresque.

Bien que les plus beaux originaux aient disparu, des panneaux décoratifs comme ceux de Thermos (ci d. p. 629), un monument funéraire comme la stèle peinte d'Athènes, portant le nom de Lyséas (*Ath. Mitth.*, 1879, pl. 1), avec l'image du défunt drapé, tenant un rameau de feuillage et un canthare, suffisent à

prouver l'étroite parenté qui existait entre la peinture monumentale et la peinture de vases. Ce qui nous manque, c'est une grande composition à nombreux personnages. Sans doute elle nous aiderait à comprendre que quand nous sommes en présence d'un groupement comme celui du Typhon de l'Acropole d'Athènes, d'une Gigantomachie comme celle de l'ancien Parthénon, ou bien d'un tableau d'Amasis comme l'entrée d'Hercule dans l'Olympe (F 30), d'une peinture d'Exékias comme le combat contre Géryon (F 53), l'inventeur de ces belles compositions n'est ni le sculpteur, ni le céramiste, mais plutôt un peintre du VIIe ou du début du VIe siècle, un Cléanthès ou un Téléphanès (ci-d. p. 582) dont nous n'avons rien conservé.

Mais, d'autre part, il serait faux d'attribuer à la peinture une sorte de pouvoir directeur qui n'aurait admis près de lui aucune concurrence. Surtout au VIe siècle il faut se souvenir que la sculpture de marbre est entrée en scène, avec l'appareil imposant de ressources nouvelles (Perrot, t. VIII, p. 142 et suiv.; Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 101). A mon avis, ce qui est nettement « sculptural » dans les œuvres céramiques de cette époque, ce n'est ni le sujet, ni la composition; c'est le détail de l'exécution, l'expression du nu, du costume, des traits du visage, et il est probable qu'il en était de même dans les fresques. Si le dessinateur avait pour lui l'avantage de pouvoir combiner des attitudes, des mouvements, des groupements inconnus au sculpteur, celui-ci reprenait ses avantages pour étudier la structure humaine, pour scruter l'anatomie d'un corps nu, pour faire sentir les muscles et les nerfs. Les plus anciennes peintures céramiques ignorent la connaissance intime de l'être vivant; l'indication de la silhouette, juste et vraie, leur a suffi. C'est la sculpture qui, prenant son essor au VIIe siècle, laissant le gypse et le bois pour s'attaquer aux matières dures, au tuf et au marbre

(Lechat, *Sculpt. attique*, p. 21 et suiv., p. 101 et suiv.), a transformé autour d'elle le style de toutes les œuvres d'art.

L'étude du modèle vivant est toujours âpre et pleine de périls. Le procédé de la silhouette par ombre rendait l'esprit paresseux à vaincre les difficultés de détail. La sculpture du VIe siècle vint à propos fournir aux peintres un moyen de tourner l'obstacle. Elle fut l'intermédiaire entre eux et la réalité. Aujourd'hui encore, les débutants dessinent d'après un plâtre avant de faire une académie. La plastique de ronde-bosse, surtout à l'âge archaïque, simplifie la nature, tout en rendant les modelés et le relief. Elle met les choses en place avec force et ingéniosité; même les exagérations qu'elle introduit dans la saillie des muscles rendent la réalité plus sensible et plus claire. Elle est comme un grossissement de la vie. Il n'est pas douteux que l'action en fut puissante sur les peintres, quand ils virent se dresser autour d'eux, dans le tuf, le marbre et le bronze, cette multitude de créatures, qui n'étaient plus de simples *xoana*, qui paraissaient vivantes et qui pourtant n'avaient pas la complexité décourageante de la nature. On saisit même, dès le milieu du VIe siècle, la tentation de renoncer à l'éternelle figure de profil, qu'on se transmettait comme un héritage séculaire. Clitias, sur le vase François, représente Dionysos de face, avec une gaucherie qui semble plutôt empruntée à une figure de fronton archaïque qu'à un modèle réel. De plus en plus se pose le problème du personnage vu de trois quarts ou de face, jusqu'à ce qu'il trouve une solution définitive dans les *καταγραφά* de Cimon de Cléones (ci-d. p. 583 et p. 843). Avec la statue de marbre, l'individualisme naquit. On s'attacha à rendre, non plus un mannequin, une forme d'homme, mais un être vivant, avec son ossature et son visage expressif. Les peintres, si attachés qu'ils fussent à leur procédé commode et expéditif de

« l'ombre portée », ne pouvaient se désintéresser de cette grande évolution. De là, le souci de marquer dans le corps ou dans le costume toutes sortes de détails qui y introduisaient une vitalité intense. Ce fut alors au tour du sculpteur d'instruire le peintre. Il avait reçu de lui les sujets, la composition, l'ensemble des mouvements; il lui enseigna le modelé et l'expression.

Ce qui tout d'abord donne aux peintures des vases attiques un aspect « sculptural », c'est la structure même du personnage pris isolément. Dans la pose raidie, dans la façon de détailler tous les ornements du costume ou dans la manière de dessiner la musculature, d'indiquer les tendons des cuisses et les rotules, de faire saillir la poitrine, on retrouve le style des statues archaïques, que nous ont fait connaître les fouilles de l'Acropole, de Delphes et de Délos. On peut mettre certaines figures d'Amasis et de ses contemporains (F 24, 28, 30, 32) à côté des *Corés* peintes de l'Acropole ou de la série des *Apollons* nus (Collignon, I, fig 91 à 97 et 170 à 186; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, fig. 187 et suiv., 288 et suiv.; Lechat, *Sculpt. attique*, p. 216 à 256). C'est le même type, transposé dans le domaine du dessin et de la couleur. Quelques détails de coiffures se retrouvent dans toute leur complication (H. Hofmann, *Untersuch. ueber die Darstell. des Haares*, 1900, p. 202 et suiv.).

J'ai déjà montré (ci-d. p. 478 et 508) les curieuses recherches des céramistes corinthiens pour rendre l'expression de l'œil, pour varier la physionomie de l'homme et de la femme. Il me semble que là encore se révèle une influence de la sculpture. Dans la statuaire archaïque l'œil est souvent incisé d'un cercle qui dessinait l'iris; c'est ce que l'on voit, par exemple, dans la tête d'Héra trouvée à Olympie (Perrot, *Hist. Art*, VIII, fig. 212); ailleurs, comme dans la tête du Typhon de l'Acropole (Collignon, *Sculpt.*, I, pl. 2), il y a deux cercles concentriques, un pour l'iris, l'autre

pour le trou de la prunelle. De plus, les coins internes et externes des yeux sont souvent exprimés d'une façon schématique, par deux petits canaux égaux et latéraux. Or, le dessin des yeux sur les vases peints, les incisions concentriques, accostées de traits latéraux et obliques (p. 508), sont une reproduction précise des formes usitées en sculpture. J'en trouve encore une preuve typique dans un détail de polychromie employé par les céramistes attiques. Sur plusieurs vases du Louvre (F 25, 30), appartenant à la période d'Amasis, on remarquera que la prunelle des yeux de femme est peinte en rouge; la même particularité se retrouve sur plusieurs *Corés* de l'Acropole d'Athènes (*Antike Denkmäler*, I, pl. 19). Platon (*Républiq.*, IV, p. 420) parle de l'idée de peindre les yeux des statues en rouge comme d'une extravagance, mais il suppose qu'elle pouvait être inspirée par le désir de faire paraître les yeux encore plus beaux. C'est bien ainsi que s'explique le procédé étrange et anormal des anciens artistes, soit qu'ils aient voulu traduire le caractère surhumain d'une déesse, soit que, par une convention dont nous avons déjà vu les effets (p. 453), ils aient cherché à aviver l'expression du regard. En tout cas, le rapprochement est instructif et montre à quel point les peintres se conformaient aux méthodes sculpturales.

On pourrait expliquer de la même manière pourquoi les peintres de la Grèce continentale ont, contrairement aux Ioniens (ci-d. p. 509), différencié l'œil masculin et l'œil féminin, ce qui n'est pas conforme à la nature. Dans la sculpture archaïque, les yeux d'homme sont souvent incrustés à part, même dans les têtes de marbre, tandis que les yeux des femmes sont simplement peints (sauf quelques exceptions rares, par exemple la statue faite par Anténor, où les yeux sont inscrutés; Collignon, I, fig. 186). Or l'œil enchâssé ne pouvait pas avoir le même aspect qu'un œil peint. On aurait donc pris l'habitude

de distinguer dans la plastique les yeux d'homme des yeux de femme. La physionomie en profitait, plus énergique chez l'un, plus douce et plus unie chez l'autre. C'est aussi l'effet moral que cherchent les céramistes, au détriment de la vérité anatomique.

D'une façon générale, voilà l'élément nouveau introduit par les artistes du VIe siècle : l'expression. La sculpture a certainement guidé la peinture dans cette voie, mais celle-ci y développe tous ses moyens d'action personnels. Bien avant Polygnote, les peintres du VIe siècle avaient réalisé les prétendues nouveautés dont Pline a fait honneur à l'ami de Cimon : montrer des bouches ouvertes, des dents visibles, des draperies transparentes (*Hist. Nat.*, XXXV, 58; cf. Paul Girard dans *Monuments ass.*, *Etud. gr.*, 1897, p. 15). Déjà sur la vieille amphore de Nessos (*Antike Denkmäler*, I, pl. 57), on sent très bien l'effort pour rendre l'angoisse et la douleur dans la tête du Centaure. Euphronios ne fera que perfectionner ce type en représentant Antée (G 103). J'ai cité aussi des exemples corinthiens de personnages blessés ou mourants, à l'expression convulsée (E 612 *bis;* ci-d. p. 478). Ailleurs, ce sera le sommeil tranquille et profond que le peintre essayera de rendre (F 208, Hercule surprenant le géant Alkyoneus endormi). Je signalerai enfin, comme tableau plein d'émotion expressive, le beau chœur des hommes chantant sur une plaquette funéraire d'Athènes (*Ephémèris arch.*, 1888, pl. 11 ; Collignon-Couve, *Vas. d'Ath.*, n° 845, pl. 35). Un autre fragment analogue (*Antike Denkm.*, II, pl. 11) donne une haute idée de l'expression tragique et forte que pouvaient atteindre les peintres de cette époque. On remarquera aussi dans cette tête picotée de points noirs, qui représentent la barbe et les cheveux coupés courts, une imitation du procédé connu par les œuvres de sculpture, le brettelage, qui produit un

effet très analogue (cf. Collignon dans *Monuments ass., Et. gr., grecs*, 1889, p. 35).

Voilà comment je m'expliquerais l'influence réciproque et salutaire de la sculpture et de la peinture. Je crois que la peinture précède le reste et guide le mouvement, mais je ne m'imagine pas qu'elle fournisse tout aux autres. Une telle subordination n'est pas vraisemblable. A elles deux, peinture et sculpture ont formé l'art plastique tout entier (voy. les réflexions si justes de Julius Lange, *Die Darstellung des Menschen*, p. 104, sur cet accord de la peinture et de la sculpture). La céramique athénienne reflète ce double rayonnement. Les sujets et les compositions, l'ensemble des figures est d'origine picturale. L'exécution des personnages subit l'influence sculpturale.

D'ailleurs ce que nous disons ici des peintures de vases pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres industries. C'est un large et uniforme courant qui traverse toutes les sphères de l'art. Par exemple, les plaques de métal repoussé offrent dans leurs compositions et dans leur technique maintes ressemblances avec les sculptures et avec les vases (Collignon, I, fig. 107, combat d'Hercule et de Triton, et *W. Vorl.*, 1889, pl. 1; *Olympia*, IV, *die Bronzen*, pl. 39, dispute du Trépied, à comparer avec le fronton du Trésor de Cnide et à de nombreuses peintures de vases; *ibid.*, le rapt de Cassandre par Ajax, à comparer avec *Journ. hell. stud.*, 1884, pl. 40, et Gerhard, *Etr. Kamp. Vas.*, pl. 22; *Bull. corr. hell.*, 1892, pl. 10, lutte de Zeus et Typhon, à comparer avec le fronton en tuf de l'Acropole, et Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 237; *ibid.*, pl. 11, combat d'Hercule et de l'Hydre, à comparer avec le fronton en tuf et Gerhard, *id.*, pl. 95 (cf. E 851); *Antike Denkmäler*, II, pl. 14-15, combat d'Hercule et de Kyknos, à comparer avec *Wiener Vorl.*, 1889, pl. 1, etc.). Le travail qu'on ferait sur cette catégorie

d'antiquités est identique à celui que suggère l'étude des vases et mènerait à des conclusions semblables : pas d'invention personnelle, répétition de types classiques, vaste répertoire de motifs picturaux où chacun combine à loisir des variantes de détail, exécution sculpturale.

En outre, il est naturel que tous ces métiers réagissent les uns sur les autres. Nous ne doutons pas que la peinture à fresque n'ait plus que tout autre chose influencé la peinture de vases. Pourtant, il est visible que dans certains détails de technique l'action de la métallurgie se fait sentir, par exemple dans le procédé des incisions, dans la façon de placer une touche de couleur vive sur les seins des hommes (F 20, 22, 26, 28), comme si l'on voulait imiter les incrustations de métal, de cuivre rouge ou d'argent, que l'on mettait dans les bronzes (Collignon, *Sculpt.*, I, p, 314). Il n'est pas douteux que, parmi les arts mineurs, la peinture des ex-voto, des πίνακες que l'on consacrait dans les temples, n'ait eu, comme on l'a dit, une grande influence sur l'industrie des vases, puisque la matière et les procédés y étaient souvent les mêmes (Klein, *Meist.*, p. 16, 17 ; Benndorf, *Griech. Sicil. Vas.* I, p. 10 et suiv.; cf. l'ex-voto sur plaque d'argile trouvé dans les fouilles de l'Acropole, *Ephéméris arch.*, 1887, pl. 6). C'est un perpétuel et fécond échange de procédés de composition et de technique qui formait une sorte de langue commune, une κοινή parlée et comprise par tous ceux qui s'occupaient d'art dans l'Athènes du VIe siècle.

Considérer la céramique à part, comme on le fait souvent, en faire un domaine isolé, c'est en méconnaître complètement le caractère et s'exposer à de graves erreurs dans la façon de l'interpréter.

V. — Apogée de la peinture a figures noires Invention de la figure rouge

Un fait digne de réflexion est que la céramique attique du VIe siècle marque à la fois l'apogée d'un système plusieurs fois séculaire et la création d'un système contraire. Elle consacre, d'une part, la peinture à figures noires et la perfectionne au point de lui faire produire ses plus remarquables chefs-d'œuvre, comme le cratère François de Clitias, l'amphore d'Exékias au Vatican, l'amphore d'Amasis au Cabinet des Médailles de Paris. D'autre part, elle renonce brusquement à tout l'effort des générations passées et se lance dans la pratique d'un procédé tout nouveau, la figure rouge. Rien ne peint mieux l'état d'esprit des Attiques, la mobilité incessante de leurs recherches, leur passion pour la nouveauté.

On a vu plus haut (p. 576) quels avantages le décorateur trouvait dans l'emploi de la silhouette par ombre portée. Ce procédé si simple contribua certainement à maintenir la pratique de la figure noire. Mais, de plus en plus, on s'écartait ainsi du grand art. Si, en effet, les peintres de monuments usaient eux-mêmes de ce commode intermédiaire, ils ne s'astreignaient pas, comme les industriels, à faire des silhouettes noires et opaques. J'ai déjà dit (p. 579) qu'on se tromperait fort en imaginant les grands tableaux du VIIe et du VIe siècle semblables à des peintures de vases noirs. Les tons employés pour les nus étaient plus clairs et se rapprochaient davantage de la nature : on employait de préférence le rouge, comme on le voit sur la stèle de Lyséas (*Ath. Mitth.*, 1879, pl. 1), sur les panneaux de terre cuite de

Cæré (Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 13; *Journ. hell. stud.* 1889, pl. 7) et dans certaines fresques étrusques (Inghirami, *Museo Chiusino*, pl. 185); ou un ton de chair comme on le voit sur les panneaux de Thermos (*Ephém. arch.*, 1903, pl. 2 à 6), ou le jaune comme le montre la plaque d'argile trouvée sur l'Acropole (*Ephéméris arch.*, 1887, pl. 6). Rien n'empêchait, sur ce fond coloré, de détailler les traits intérieurs au moyen de lignes noires. C'est, en somme, le procédé même de la fresque égyptienne. En Grèce, à mesure que l'art progressait, le pinceau devenait de plus en plus habile à rendre les harmonies intérieures du corps, ces souplesses de muscles qui sont toute la beauté de la vie physique. Que devenaient, en face de ces maîtres, les peintres de vases? Empêtrés dans leurs figures noires comme dans un sombre voile, ils n'avaient pas d'autre ressource, pour exprimer la vie, que d'inciser au burin les détails intérieurs. Mais comment comparer le tracé de cet instrument rigide aux élégances du pinceau? Toute l'habileté d'un Exékias échoue à exprimer par ses lignes gravées autre chose qu'une beauté noble, solennelle et un peu raide.

Les peintres de sarcophages, à Clazomènes, avaient bien essayé de tourner la difficulté, en remplaçant l'incision par un trait de couleur blanche (ci-d. p. 502; cf. Zahn dans *Ath. Mitth.*, 1898, p. 75; Hartwig dans *Jahrbuch Inst.*, 1900, p. 160 et note 14). Mais le blanc tombait et s'effaçait vite. Autant valait conserver l'incision.

Le désaccord grandissait donc entre les deux arts et un temps vint où les meilleurs fabricants d'Athènes sentirent qu'il fallait trouver autre chose. L'invention de la figure rouge fut spontanée et brusque, vers les dernières années du VIe siècle, parce qu'elle était nécessaire. On a cherché à faire honneur de

cette création à l'un des céramistes connus de cette époque. J'ai toujours pensé que Nicosthènes, par ses qualités de potier, ses recherches multiples de technicien, pourrait en revendiquer la paternité (*Céramiq. de la Grèce pr.*, de Dumont et Chaplain, I, p. 363; cf. Reisch dans *Röm. Mitth.*, 1890, p. 328). D'autres ont préféré nommer Andokidès (Furtwaengler dans *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 112; Hauser dans *Jahrb. Inst.*, 1895, p. 158; Hartwig, *id.*, 1899, p. 161, note 15; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. V.*, p. 17), dont les œuvres me paraissent représenter un excellent praticien, plus qu'un inventeur.

La question ne mérite pas qu'on s'y arrête, non qu'elle soit sans intérêt, mais parce qu'elle ne peut pas recevoir de réponse certaine. Il est possible aussi que plusieurs fabricants aient été conduits en même temps à la même solution : comme on dit, elle était dans l'air. En pleine période de la figure noire on fit à plusieurs reprises des tentatives pour peindre en clair sur noir : bucchero polychromé (ci-d. p. 343, 347), vases archaïques de Cæré et de Polledrara (ci-d. p. 364, 378, 379), plat de Théra à figures claires (Dragendorff, *Theraeische Graeber*, p. 224, pl. 2), sarcophage de Clazomènes à figures claires (*Ant. Denkmäl.* II, pl. 25). Ces essais prennent corps à la fin du VIe siècle. Nicosthènes et Andokidès fabriquent tous deux des amphores à sujets blancs sur noir (F 114, 203); d'autres potiers cherchent à peindre des petites figures en rouge ou en blanc par-dessus le fond noir (F 195-197, G 63, 64; cf. J. Six, *Gazette arch.*, 1888, p. 209); d'autres incisent complètement la silhouette en traits blancs (de Witte, *Hôtel Lambert*, pl. 3; Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à la peint. vas.*, pl. 51, n° 4). Notons surtout les tentatives de rouge sur noir qui se rapprochaient de la méthode employée par le grand art (F 195, G 63, 64). Mais le rouge avait le défaut de s'in-

corporer mal à l'argile et encore moins au fond noir.

Comment arriva-t-on à la solution si pratique et si simple qui consistait à prendre le rouge dans l'argile même, à *réserver* la place du personnage sur la terre et à donner au noir le rôle du fond? On a cherché à l'expliquer de différentes façons (voy. le résumé dans l'article de M. L. Nichols, *American Journ. of Arch.*, VI, 1902, p. 327, et Norton, *id.* 1896, p. 35). M. Klein pense qu'on y fut conduit par le tracé du Gorgonéion dans l'intérieur des coupes qui, de bonne heure, exigea des traits noirs se détachant sur le fond rouge (*Euphronios*, p. 29-34; cf. Schneider dans *Jahrbuch Inst.*, 1889, p. 205 et note 94). Mais M. Furtwaengler a fait remarquer avec raison que le tracé de la ligne pure sur fond d'argile était extrêmement ancien et n'avait jamais cessé d'apparaître, par intermittences, dans l'art céramique (*Berliner Philol. Woch.*, 1894, p. 112; cf. *Monuments Piot*, I, p. 45-47; Masner, *Samml. Vas. Wien*, p. XVIII). En effet, on en peut citer des exemples aussi bien à l'époque crétoise et mycénienne (Furtwaengler-Lœschcke, *Myk. Vas.*, pl. 40-43; cf. Mackenzie, *Journ. hell. stud.*, 1903, p. 202) qu'à l'époque dorienne (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, fig. 22 ; Pottier, *Vases antiq. Louvre*, pl. 21), sur les œnochoés rhodiennes et sur les vases de Milo (*id.*, pl. 11, 12; Rayet, pl. 3), sur les cratères corinthiens et les coupes ioniennes à yeux prophylactiques (*id.*, pl. 74; Rayet, pl. 6), sur les sarcophages de Clazomènes (Zahn dans *Ath. Mitth.*, 1898, p. 72), enfin sur les amphores d'Amasis (J. Six dans *Röm. Mitth.*, 1888, p. 224) et les petites coupes (Winter dans *Arch., Zeit.* 1885, p. 189). Les Attiques de la fin du VIe siècle n'avaient donc pas à inventer ce procédé. Ils l'ont remis en honneur, parce qu'il convenait à leur système nouveau; mais ce n'est pas lui qui les a guidés dans la bonne voie.

Il ne faut jamais perdre de vue que la loi des perfectionnements industriels est la recherche de l'utile : or, la céramique est avant tout une industrie. Le vase est destiné à contenir des liquides. Quelle sera la meilleure condition de conservation de ces liquides? Voilà ce qui a dû surtout préoccuper les fabricants. Quand nous voyons le résultat de leurs recherches, quand nous comparons les poteries de la Salle F avec celles de la Salle G, nous constatons, comme l'a bien observé M. Klein, que le beau noir lustré a envahi tout le fond, qu'on lui a fait une place prépondérante, alors que dans la série ancienne il était d'ordinaire restreint aux figures mêmes. Les amphores à tableaux réservés, comme l'a dit M. Masner (*Vas. Œst. Mus.*, p. XIX), avaient déjà été un effort dirigé dans le sens de l'importance donnée au noir (F 19 et suiv.), mais les figures s'y détachaient mal et plus tard les décorateurs étaient revenus au système des fonds clairs (F 216 et suiv.). Il est probable que l'emploi des deux catégories de vases ainsi formées en démontra les avantages et les inconvénients pratiques. L'imperméabilité des parois était naturellement beaucoup plus grande, quand le vernis noir recouvrait de grandes surfaces. Nous suivons, dans les coupes à figures noires (F 86 et suiv., 125 et suiv.), les progrès faits pour recouvrir l'intérieur tout entier de noir, tandis que les revers restent clairs. Il est évident que tous les fabricants se trouvaient intéressés à une solution qui empêchait le suintement des surfaces et garantissait la conservation plus longue des produits enfermés, huile ou vin.

A cette raison pratique s'en joignait une autre qui venait de l'art même. D'une part, la peinture sur marbre offrait, nous l'avons vu, des exemples de la silhouette rouge sur laquelle on détaillait les membres et les muscles, les plis de draperies et les accessoires, au moyen de traits noirs au pinceau (Lœschcke dans *Ath.*

Mitth., 1879, p. 39-41). D'autre part, la sculpture, après avoir dans les plus anciennes statues de tuf barbouillé les corps de rouge en laissant le fond plus clair, avait pris l'habitude, avec le marbre, d'une polychromie contraire. Les couleurs restaient les mêmes, aussi vives, aussi éclatantes, mais réparties différemment; les chairs se patinaient d'un ton doux, rehaussé de détails vigoureux; le fond, au contraire, recevait des couches opaques de bleu et de rouge. « D'un côté, dit M. Lechat, figures opaques sur fond clair; de l'autre, figures claires sur fond opaque. C'est un complet renversement de la pratique ancienne, tout à fait pareil à celui qui s'opéra dans la peinture des vases » (*Sculpt. attiq.*, p. 323).

Ainsi, de toutes parts, s'offraient aux yeux des céramistes les modèles qui les engageaient à adopter le nouveau principe à silhouettes claires, permettant de détailler les traits intérieurs au pinceau fin et en noir. La révolution ne fut pas l'œuvre d'un jour : on tourna longtemps autour d'un expédient qui devait être « l'œuf de Colomb ». Les peintres de l'âge archaïque avaient déjà dessiné au trait des têtes et des corps d'animaux; d'autres avaient cherché à donner aux nus un ton de chair (Furtw.-Reichh., pl. 51, p. 258; Pottier dans *Mélang. Perrot*, p. 273). Il fallait avoir le courage de revenir en arrière et de rompre avec les habitudes de la figure noire. Nous ne saurons sans doute jamais le nom de celui qui dans les ruelles du Céramique poussa son cri d'*eurêka!* Mais le procédé parut si simple et si rationnel qu'il fit fortune immédiatement.

VI. — Prolongation de la peinture a figures noires

Si utile que soit une réforme, elle n'est jamais acceptée tout entière par tout le monde; surtout dans le domaine industriel, la tradition et la routine sont

des puissances avec lesquelles il faut compter. On s'imagine trop aisément qu'une fois la figure rouge inventée, la figure noire ne tarda pas à mourir et laissa la place sans conteste à son heureuse rivale. On voit les meilleurs archéologues conclure qu'un motif est nécessairement antérieur à l'époque des figures rouges, parce qu'il se trouve sur des vases à figures noires de style tardif (Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, p. 114; C. Robert, *Bild u. Lied.*, p. 251; Furtwaengler dans *Archiv. f. Relig.* VIII, p. 195). Les classements ordinaires des musées et des catalogues entretiennent cette idée. Nos étudiants se figurent trop souvent que l'époque de la figure rouge se superpose exactement à celle de la figure noire, comme les enfants croient que les Romains remplacent les Grecs. Ces cadres rigides empêchent de voir des synchronismes qui sont l'essence même et la vie de l'histoire.

C'est donc à dessein que j'ai introduit dans notre Salle F un certain nombre de vases à figures rouges qui représentent les plus anciens spécimens du genre et que dans la numérotation, comme dans les planches de l'album des *Vases antiques du Louvre* (pl. 72, 73, 78), je les ai placés *avant* la série des peintures noires de style courant. Il m'a semblé important de faire comprendre que des œuvres comme les coupes à figures rouges de Nicosthènes (F 125) ou certaines amphores de l'atelier d'Andokidès (F 204), et d'une façon générale, les produits de la technique mixte, mi-partie à figures noires et mi-partie à figures rouges, peuvent être antérieurs à bien des vases qui ont continué les procédés en noir du VIe siècle (cf. aussi A. Schneider dans *Ath. Mitth.* 1889, p. 346; P. Gardner, *Ashmolean Museum*, p. 11). C'est un phénomène qui se répète à toutes les époques et dans toutes les branches de l'art : d'un côté, le respect du passé et la force des traditions; de l'autre, l'attrait de la nouveauté et du progrès. On a été surpris de voir

combien le Trésor des Athéniens, élevé à Delphes après Marathon, était encore imprégné d'archaïsme; de même pour les frontons d'Egine. Dans la peinture industrielle, il y eut aussi des écoles qui conservèrent obstinément les habitudes anciennes.

Jusqu'à quelle époque a pu se maintenir la peinture à figures noires? Nous avons la preuve qu'elle existait encore au IVe siècle, puisque nous possédons des amphores panathénaïques à figures noires datées par les noms d'archontes des années 367 à 313 (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 140; cf. Benndorf, *Gr. und Sicil. Vas.*, pl. 10 et 11). On dira que la religion, en donnant à ces vases un caractère sacré, faisait une obligation aux fabricants d'en perpétuer la technique primitive, comme le décor, sans y rien changer. Mais on remarquera que ce ne sont pas les seuls témoins de cette prolongation à travers les âges. On connaît des vases apuliens (Salle K), qui sont encore peints à la manière noire. Il fallait donc que cette technique se fût conservée longtemps en Grèce pour être transmise aux ateliers de l'Italie méridionale. En effet, on s'accorde à placer dans la seconde moitié du Ve siècle les vases à figures noires, trouvés à Thèbes, qui représentent sous une forme étrange et grossière le culte du Kabirion béotien (Winnefeld dans *Ath. Mitth.*, 1888, pl. 9-12; Collignon-Couve, *Vas. d'Ath.*, pl. 39). On peut le conclure aussi de plusieurs peintures à figures rouges où sont représentés des vases que le peintre a décorés de petits personnages en noir (Millingen, *Peint. vas. ant.*, pl. 2, 14, 53; Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, pl. 9). Nous trouvons encore un point de repère dans le tumulus de Marathon, érigé après 490, qui contenait avec une amphore attico-corinthienne et un débris de vase à figure rouge trois petits lécythes à figures noires (Hauvette dans *Nouv. Arch. des Miss. scientif.*, II, 1892, p. 326, 332-334, pl. 3; Perrot, *Hist. Art*, VIII, p. 84-

87). Si l'on peut admettre qu'un vase archaïque comme l'amphore s'était conservé pendant plusieurs générations avant d'être offert en don à ces morts glorieux, il est plus vraisemblable que les lécythes, objets de peu d'importance, appartiennent à la fabrication contemporaine.

Il est d'ailleurs aisé, en étudiant dans les musées les vases de style négligé, de voir que le dessin rond et facile des silhouettes n'a plus rien de commun avec la rigidité du véritable archaïsme et doit descendre assez bas dans le cours du ve siècle (Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 355; Karo dans *Bull. palet. ital.*, 1898, p. 146; Watzinger dans *Ath. Mitth.*, 1901, p. 55). Même dans les exemplaires d'exécution encore soignée, on constate souvent l'emploi des raccourcis, des trois quarts qui coïncident visiblement avec les découvertes de la figure rouge avancée (cf. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 110, fig. 16). Une coupe à figures rouges, qui se rattache au style de l'atelier de Brygos, présente encore deux figures traitées en noir et mêlées au reste de la composition (Hector poursuivi par Achille autour de Troie; Pollak, *Zwei Vas. aus d. W. Hierons*, p. 21, pl. 8; cf. *Trustees of Mus. Boston*, 1899, p. 68, n. 42). Quantité d'accessoires, épisèmes de boucliers, œnochoés à libations, petites frises d'animaux sur le col des vases, sont encore faits à la manière noire dans les vases de l'âge classique (Winter, *Jüng. att. Vas.*, p. 21; cf. G 117 Douris; G 152 Brygos; G 200, 405, etc). J'ai déjà signalé un skyphos à figures *rouges*, de style libre, qui n'est pas antérieur à la fin du ve siècle; il a été endommagé dans l'antiquité et on l'a réparé tant bien que mal. Le restaurateur a bouché la brèche avec le morceau d'un vase à figures *noires* qu'il avait sous la main (G 567).

En somme, on peut dire que si la peinture à figures rouges réduisit considérablement l'importance et la

production de la figure noire, elle ne réussit pas à l'annihiler complètement. Je crois que durant une grande partie du ve siècle, et à la façon d'une source qui se tarit lentement, la fabrication des figures noires a continué et que, rejoignant avec le IVe siècle les succursales italiotes, elle a duré à peu près aussi longtemps que celle des vases à figures rouges. Elle dut s'éteindre comme eux vers le règne d'Alexandre, pour faire place à la céramique à reliefs. Mais dès le début du ve siècle, ce style était entré en décadence. Il ne produisait plus aucune œuvre digne de son passé. Le genre existait toujours pour l'industrie; il ne comptait plus dans l'art.

La dualité de technique, noire et rouge, entraînait forcément des différences dans la fabrication. Nous allons les examiner. Ce sera en même temps l'occasion pour nous d'exposer le détail des opérations par lesquelles passait une poterie antique. Nous avons à en déduire des conséquences assez importantes sur le rôle artistique des fabricants, dont on a trop souvent méconnu le vrai caractère.

VII. — La fabrication des vases

Parmi les rares et parcimonieux renseignements des anciens sur la confection des vases, quelques-uns concernent l'industrie attique. C'est une nouvelle preuve de la réputation qu'elle avait dans l'antiquité et une raison d'étudier ici les différentes phases de la fabrication, sujet très ardu, pour lequel les archéologues ont besoin de prendre conseil auprès des chimistes et des techniciens. Je l'ai fait, pour ma part, dans la mesure du possible. Je résumerai brièvement ce que j'ai appris sur la question, sans prétendre

aboutir à des conclusions définitives. Parmi les ouvrages à consulter, je citerai le *Traité des arts céramiques* de Brongniart (3e édit. Salvetat, 1877); le livre de H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste* (II, 1879), où sont réunis les textes anciens; le manuel de S. Birch, revisé par H.-B. Walters, *History of ancient pottery* (1905, I, p. 202); mon livre sur *Douris* (1905, p. 27-63), et les très utiles observations faites par le dessinateur qui collabore avec M. Furtwaengler à la *Griechische Vasenmalerei*, M. Reichhold.

Quelques plaquettes corinthiennes et un petit nombre de vases représentent des scènes relatives à l'industrie des poteries. Ce sont des tourneurs assis et façonnant l'argile; ce sont des peintres réunis dans l'atelier et décorant des cratères et des amphores; c'est un éphèbe appliqué à exécuter un sujet sur une coupe. Ailleurs ce sont les ouvriers occupés à transporter les poteries près du four, sous la direction du chef d'atelier qui donne ses ordres; enfin c'est la cuisson elle-même, les poteries entassées dans une espèce de moufle, le chauffeur tisonnant le combustible, etc. (voy. les figures réunies dans l'ouvrage d'H. Blümner, *op. l.*, II, p. 1 et suiv.; Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. III à XVII; P. Jamot dans le *Dict. des Antiq.*, au mot *Figlinum*, p. 1122-1127; Walters-Birch, *op. l.*, I, p. 206-228; Hartwig dans *Jahrb. Inst.*, 1899, p. 147 et suiv.). Une peinture de décadence montre un apprenti solidement lié au plafond avec des cordes et flagellé, tandis que ses camarades vaquent à leur travail (*Ath. Mitth.*, 1889, p. 151; Walters, I, p. 218). J'ai cité plus haut la plaquette qui fait allusion à l'exportation commerciale des poteries (p. 609). De ces images nous ne pouvons sans doute pas tirer des conclusions biens nettes sur les opérations qu'on

exécutait; mais, plus d'une fois, elles aident à comprendre un détail du métier et à en préciser la nature.

A. *L'argile.* — On a fait des analyses chimiques des vases grecs (Blümner, II, p. 56), mais elles ont porté sur des vases de provenance italiote. Elles seraient à recommencer avec des échantillons de source authentiquement attique. Il est d'ailleurs probable que toutes ces argiles plastiques donnent à peu près la même composition : silice, alumine, oxyde de fer, un peu de chaux et de magnésie. Les textes anciens notent que toute argile n'est pas bonne pour la céramique; il fallait la choisir avec soin. Les uns préféraient la terre rouge, d'autres la blanche, d'autres faisaient un mélange des deux; mais, de toute façon, il fallait la préparer, c'est-à-dire l'épurer et la malaxer, comme on le fait encore aujourd'hui, pour la rendre plastique (Blümner, II, p. 35). Pour le même vase on pouvait employer deux argiles différentes, une plus fine et plus serrée, placée en couche mince à l'extérieur (Jamot, *l. c.*, p. 1124). Suidas (s. v. Κωλιάδος) dit que la terre attique du cap Kolias était la meilleure de toutes et qu'on la mélangeait avec du μίλτος, c'est-à-dire de l'ocre rouge ou minium. Pline (*Hist. Nat.*, XXXV, 152) attribue au potier corinthien Boutadès l'idée de mêler à la terre de la *rubrica*, ce qui a trait sans doute à la même invention. L'importance de cette technique est confirmée par une inscription où il est spécifié qu'Athènes se réservait le monopole du commerce du μίλτος dans l'île de Céos (*Corp. inscr. att.*, II, 546; Ardaillon, art. *Metalla* dans le *Dict. des Antiq.*, p. 1852). Il est remarquable, en effet, que les vases attiques tendent à prendre, dans le cours des temps, une teinte de plus en plus rouge et foncée. On peut suivre depuis la Salle A (Dipylon) et la Salle E (Attico-Corinthiens) jusqu'aux Salles F et G les transformations de cou-

leurs qui amènent aux beaux tons rosés du ve siècle.

Je ne crois pas qu'il faille y voir un simple goût pour le ton rouge (au contraire, les terres pâles comme celles des Rhodiens et des Corinthiens sont d'un aspect plus gai, et la polychromie s'y détache plus nettement), ni une façon de rendre la terre plus ductile et plus plastique. Certains textes donnent à penser que les produits eux-mêmes, suivant la nature de l'argile qui les renfermait, contractaient des qualités plus ou moins grandes de durée ou de goût. On sait à quels soins délicats sont soumis aujourd'hui les vins de prix, tout ce qu'on apporte d'attention au choix des récipients, de la température, de la position même du liquide renfermé dans la bouteille. Les anciens, surtout les Grecs, étaient loin d'avoir perfectionné à ce point leur industrie, mais il est naturel qu'ils aient cherché par des moyens empiriques à assurer le mieux possible la conservation du vin ou de l'huile dans les amphores et autres poteries. Athénée dit (XI, 494 B) qu'en Egypte on cuisait la terre de certaines poteries en la mêlant à des aromates. Brongniart assure qu'il ne peut s'agir que d'enduits appliqués à la surface du vase entièrement terminé, car la cuisson même faible aurait volatilisé toute espèce d'aromates (I, p. 567). Je m'en tiens au mot plus simple de Pline (XIV, 59), quand il explique la qualité supérieure d'un vin sur un autre, bien qu'il provienne de la même cuvée, parce qu'il a séjourné dans l'amphore. La qualité de la terre ne pouvait manquer d'avoir des conséquences sérieuses sur l'arome.

En second lieu, le mélange du *μίλτος* à l'argile plastique devait diminuer un peu la porosité du vase et, par conséquent, parer à la perte du contenu. Sans doute cette porosité était nécessaire pour la conservation du vin ou de l'huile qui se seraient gâtés dans des vases hermétiquement clos. Aujourd'hui encore, c'est pour cette raison qu'on met le vin dans des

tonneaux de bois et l'huile dans des jarres de terre : il faut qu'il y ait un certain échange d'air de l'extérieur à l'intérieur. Mais l'excès de porosité amène un suintement continuel, préjudiciable au contenu qui peut s'évaporer à la longue. Tout le monde a constaté ce phénomène sur les « gargoulettes » arabes et autres récipients dont on exploite la perméabilité pour obtenir de l'eau fraiche. C'était aussi le cas des poteries antiques, beaucoup plus poreuses que les nôtres, parce qu'elles ne sont pas cuites à grand feu. On sait que, dans nos musées, elles absorbent l'humidité de l'air avec une facilité souvent nuisible. Il est vraisemblable qu'en mêlant à l'argile certains ingrédients comme le minium on cherchait à diminuer cet inconvénient.

Ce sont donc des raisons pratiques qui expliqueraient la transformation des vases attiques et la couleur particulière de leur argile. Rien n'est plus conforme au caractère de l'art grec, tout entier fondé sur l'utile. Si nous avons eu raison de supposer que l'amphore athénienne contenait une huile ou un vin supérieur aux autres, que de plus elle était construite de façon à mieux conserver les liquides et à leur donner bon goût, il n'est pas besoin de chercher ailleurs les motifs qui l'ont fait triompher de ses concurrentes sur les marchés du monde antique (ci-d. p. 610).

B. *Le façonnage.* — Le tour à potier est représenté sur plusieurs monuments (Blümner, II, p. 47, 49; Rayet-Collignon, fig, 1, 2, 66; Hartwig dans *Jahrb. Inst.*, 1899, p. 154). C'est l'instrument simple, la *tournette*, qui a duré jusqu'à nos jours, avant d'être remplacé par des machines perfectionnées. Il se compose d'un plateau tournant sur un axe vertical et mis en mouvement avec la main. C'est celui qu'on

voit sur des fresques égyptiennes du Moyen Empire (Brongniart, I, p. 19, pl. 3). Il était usité dans les îles et en Grèce dès l'époque mycénienne. Peut-être n'a-t-il pénétré en Italie qu'avec l'arrivée des Etrusques (ci-d. p. 295; Brongniart, I, p. 23). Un tour un peu plus perfectionné se compose de deux plateaux horizontaux réunis par un axe vertical; le disque supérieur porte l'argile à modeler, le disque inférieur est mis en mouvement avec le pied ou par la main d'un aide (Rayet, fig. 2). Le tournassage se fait avec la main gauche engagée dans la pâte, tandis que la main droite façonne ou polit l'extérieur et fait manœuvrer le plateau. On se sert de l'outil de bois, appelé aujourd'hui *estèque*, qu'on appuie sur la pâte pour lui donner la forme voulue. Les anses sont faites à part et ajustées ensuite à la panse. Ces opérations sont simples, mais elles exigent un long apprentissage pour que la main devienne habile. Il faut plusieurs mois de travail régulier pour former un apprenti qui exécute des produits communs. Certains vases antiques, en particulier des coupes, sont d'une solidité d'architecture et d'une légèreté de parois qui défient toute comparaison. La façon d'attacher l'anse à la paroi fuyante d'une coupe, de façon à ce que la ligne se poursuive sans ressaut, avec une courbe harmonieuse, est un tour de force dont peu de céramistes sont capables. Il ne faut d'ailleurs pas s'imaginer que toutes les pièces antiques soient des merveilles de réussite Il y en a beaucoup de médiocres et les chefs-d'œuvre, comme partout, sont en minorité.

Les pièces de grandeur inusitée ne pouvaient pas être tournées d'une seule pièce; par exemple certains vases du Dipylon (A 515-517). On exécutait séparément des tranches horizontales du vaisseau que l'on superposait et que l'on jointait avec l'argile humide. On verra dans le *Traité* de Brongniart (I, p. 398-404)

comment on fabrique en Espagne des jarres qui ont jusqu'à 4 mètres de hauteur.

Dans la fabrication des coupes on remarque un détail dont nous n'avons pas encore d'explication satisfaisante. Le sujet n'est pas toujours placé dans l'axe des anses. Il semblerait naturel que le potier ayant fourni au peintre le vase en état d'être décoré, celui-ci tînt compte de la structure du vase et se guidât sur la ligne des anses pour disposer son sujet intérieur. Or, on voit souvent les anses former une ligne tout à fait oblique, et non perpendiculaire à la peinture (F 54 Exékias; 66, 68, 83; G 12, 13 Epilykos; G 104 Euphronios; G 118 Douris; G 141, 142 Hiéron, etc.) Naturellement, sur les revers, il n'y a pas d'irrégularité possible : l'attache des anses détermine toujours la place des deux sujets. Pourquoi, dans l'intérieur, l'artiste n'a-t-il pas pris la peine de se raccorder d'après les anses? Est-ce une sorte de dissymétrie qui plaisait aux yeux des Grecs? Est-ce une négligence? La question reste à l'étude.

L'évolution des formes mériterait un examen spécial qui n'a pas été fait à fond (voir quelques essais dans Dennis, *Cities and cemet. of Etruria*, p. CVI et suiv.; Lau, *Die griech. Vasen*, 1877; Genick-Furtwaengler, *Griech. Keramik*, 1883; Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 150 et suiv.). On y verrait la mobilité incessante de l'art céramique. Depuis l'époque mycénienne jusqu'au temps d'Alexandre le Grand, de générations en générations, les structures se modifient constamment. On pourrait suivre, par exemple, l'histoire de la coupe depuis le joli calice à pied des Crétois et des Mycéniens (A 273) jusqu'au grand et lourd plat à anses des Apuliens (Salle K). On s'instruirait à voir comment l'œnochoé passe du petit pot troyen à une anse (A 10) au beau vase des Rhodiens (A 314), aux olpés des Ioniens et des Corinthiens (E 647), aux cruches de Ni-

costhènes (F 116), enfin aux élégantes aiguières des Campaniens (Salles H, K). C'est une étude infatigable des courbes et des galbes, des becs, des anses, des pieds, toujours fondée aux belles époques de l'art sur la destination pratique du vase. C'est ce qui a conduit les modernes à adopter différents noms pour désigner ce qui, au fond, constitue la même forme de poterie; les soi-disant *stamnos* et *oxybaphon* sont de simples variantes du cratère; l'*olpé* est une œnochoé; la *péliké* est un dérivé de l'amphore. Ces dénominations sont conventionnelles et de création récente. On ne doit s'en servir qu'avec précaution ou même les éviter, car elles causent parfois des confusions regrettables ; par exemple, la *Prachtamphora* des Allemands (Genick, *Gr. Keramik*, pl. 7; Furtwaengler, *Antiquarium*, n°s 3256 et suiv.; Winnefeld, *Vasensamml. Karlsruhe*, n° 258) désigne une forme qui est née du cratère à volutes du vi^e^ siècle (E 661, F 198), et non de l'amphore. L'oxybaphon était en réalité un tout petit vase, une burette à vinaigre (*Dict. des Antiq.*, art. *Oxis* p. 264), et on y voit un grand récipient, etc. Panofka et Gerhard ont mis ainsi en circulation beaucoup de noms qui ne correspondent pas du tout au sens que les anciens leur prêtaient (voy. sur ce sujet les réfutations de Letronne, *Œuvres choisies*, édit. Fagnan, 3e sér., I, p. 334). On peut se contenter des dénominations usuelles que nous avons réunies dans nos pl. 2 et 3 (cf. aussi C. Smith, *Catal. Brit. Mus.*, III. p. 11 à 18).

J'ajouterai que les proportions des vases, les rapports de mesures entre les différentes parties de la poterie, paraissent avoir été chez les Grecs l'objet de recherches minutieuses et délicates. Du même atelier on voit sortir des coupes qui, pour être semblables en apparence, n'en sont pas moins différentes par des nuances appréciables de structure (cf. par exemple Furtwaengler et

Reichhold, *Griech. Vas.*, p. 250). On y trouverait peut-être, si l'on en faisait une étude approfondie, un système de mensuration analogue à celui de la statuaire. En effet, nous avons vu qu'à l'origine le vase ne se sépare pas de la figurine (p. 78); jusqu'à l'époque classique il garde des accointances avec la structure humaine (Salle II). Comme l'a bien montré M. Froehner dans un ingénieux article (*Revue des D. Mondes*, 1873, t. CIV, p. 223), nous disons nous-mêmes le pied, le col, la panse, les lèvres d'un vase, assimilant la poterie à une personne. Donc, quoi de plus naturel que de le soumettre à une sorte de canon plastique qui, tout en se modifiant avec le temps, reposait sur des règles simples et logiques? J'ai fait remarquer (*Monum. Piot*, IX, p. 138) que l'auteur du vase de Cléoménès avait observé la règle commune à beaucoup de poteries de ce genre, en donnant à l'objet une hauteur exactement égale à sa largeur. M. Reichhold (*l. c.*, p. 181) remarque aussi dans une amphore attribuée à Euthymidès que la circonférence de la panse est justement le double de la hauteur du vase. Je crois qu'un examen attentif du sujet mènerait à des observations intéressantes sur ce qu'on pourrait appeler la « géométrie » de la céramique grecque.

C. *Séchage et polissage.* — La pièce tournée et façonnée, sortie tout humide des mains du tourneur et de l'ajusteur, avait besoin d'être séchée. Les avis diffèrent sur la façon d'y procéder. Pour M. Reichhold (*l. c.*, p. 152), le séchage à l'air suffit; après quelques jours, l'argile garde une cohésion indispensable et acquiert une dureté, analogue à celle du cuir, qui permet de dessiner, d'inciser et de peindre; elle serait trop fragile, si elle était complètement sèche. Ce qui prouve que les vases étaient encore un peu mous, avant

la pose du décor, c'est que plusieurs d'entre eux ont reçu des chocs dans le transport ou dans le maniement des pièces, et ces dépressions sont encore visibles dans les poteries cuites (cf. Salle F, nos 285, 291, 302). Certains chimistes, d'accord avec les traités de céramique (cf. Brogniart, I, p. 557; Jamot, *l. c.*, p. 1125), pensent que le *dégourdi*, c'est-à-dire une première cuisson légère, était indispensable. Une poterie non cuite supporterait-elle d'être humidifiée par une applique abondante de couleur comme celle du fond? Ne tomberait-elle pas en liquéfaction? Mais les hommes du métier que j'ai consultés disent, comme M. Reichhold, que, dans la pratique, la peinture sur l'argile séchée à l'air s'exécute aisément, avec quelques précautions, et s'incorpore mieux à la terre. Il faut seulement saisir le moment opportun de la dessiccation pour peindre. Cet état favorable dure quelques jours à peine; c'est pourquoi la fabrication a besoin d'être rapide. Par là elle se rapproche un peu de la fresque. Après le séchage, on devait procéder à un polissage qui contribuait à donner à la surface une grande finesse et à boucher tous les petits pores de l'argile.

D. *Modèles.* — Nous avons dit plus haut (p. 628 et suiv.) comment le chef de fabrique puisait beaucoup de ses inspirations dans le grand art. Mais, une fois les « cartons » composés, de quelle façon s'en servaient les ouvriers? Il paraît bien probable et même certain que les décorateurs avaient sous les yeux un modèle qui les guidait, mais nous n'avons malheureusement aucun renseignement précis sur ce point important. On peut le conclure des nécessités pratiques, des usages modernes, de l'étude des peintures antiques, mais nous ignorons comment étaient choisis ces modèles et quelle part était laissée à la fantaisie du copiste. Les ressemblances étroites de composition que beaucoup de vases offrent

entre eux (F 7, 8, 39, 40; F 38, 51, 234, 298; F 290, 291, 299, etc.) et, en certains cas, la répétition du même tableau sur des vases différents (cf. Furtwaengler-Reichhold, p. 188-190; G 529, 530) attestent l'existence d'un modèle commun. Néanmoins, les copies les plus semblables admettent toujours quelques variantes de détails et des différences d'exécution qui excluent absolument l'idée d'un *poncis* reporté sur la paroi de plusieurs poteries. La reproduction mécanique et machinale d'un motif paraît essentiellement contraire à l'esprit grec et n'était même pas usitée pour les ornements. Là est la qualité fondamentale qui différencie la production antique de celle des modernes. Nous savons qu'on fabriquait parfois dans un atelier *une paire* de vases, par conséquent aussi semblables que possible. Mais ceux que nous connaissons ne sont jamais identiques (Pernice, *Hellenistische Silbergef.*, p. 20, dans 58es *Winckelmanns-Programm*, 1898; cf. F 387, 388; G 529 et 530). Pour cette raison, j'aurai beaucoup de peine à admettre l'hypothèse suggérée par M. Reichhold (*l. c.*, p. 13, 25, 108-109; cf. *Gaz. B.-Arts*, 1902, I, p. 232) d'un modèle tout préparé, d'un vase exécuté complètement en couleurs, que les ouvriers auraient reporté exactement, ligne par ligne, sur la poterie qui leur était confiée. S'il en était ainsi, nous devrions avoir beaucoup de vases absolument identiques, et l'on peut dire qu'il n'en existe pas (ci-d. p. 24). Je crois à un modèle fourni par le chef d'atelier, soit qu'il l'ait entièrement exécuté lui-même, soit qu'il l'ait fait exécuter sous sa direction par des collaborateurs. Mais j'imagine que le propre du métier était précisément de suivre ce modèle avec liberté, d'y introduire des détails inédits, d'en transposer les éléments, de façon à donner à l'ensemble un air de nouveauté. C'est là qu'un ouvrier bien doué trouvait l'occasion de déployer des qualités qui l'imposaient à l'attention du maître et qui pouvaient le faire admettre

aux honneurs de la signature comme collaborateur (cf. p. 702). La majorité des vases attiques offre l'aspect de décorations qu'on a variées abondamment dans les parties accessoires, mais dont on a conservé la disposition fondamentale. Quant au modèle lui-même, nous avons vu comment il avait dû être composé ; il dérive, ou directement, ou plus souvent par des intermédiaires industriels, du grand art (ci-d. p. 628 et suiv.). Nous aurions même conservé, croit M. Klein (p. 16), des spécimens de ces modèles d'atelier dans certains pinax ronds comme ceux d'Epictétos (G 7). Mais cette interprétation ne me paraît pas sûre.

Ajoutons une remarque qui est essentielle pour bien juger des produits antiques. Aucune barrière ne s'oppose à la contrefaçon. Au contraire, elle est l'âme et le principe même de l'esthétique grecque (cf. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 183). Non seulement le céramiste emprunte sans vergogne aux industries supérieures et au grand art, mais il pille ses voisins et confrères sans aucune crainte de revendication commerciale. Nicosthènes copie les bateaux d'Exékias (F 123), Panphaios prend l'amphore de Nicosthènes (G 2), Chachrylion imite les scènes éphébiques d'Epictétos (G 36), etc. Les plagiats sont continuels et ne reçoivent que des encouragements. C'est pour les fabricants qui n'ont pas de génie inventif la source la plus commode de sujets. Ils n'ont qu'à regarder autour d'eux pour en faire provision (cf. Walters, *Catal. Brit. Mus.*, II, p. 9 à 31 ; C. Smith, *id.*, III, p. 36, 37).

E. *Esquisse.* — Nous devons à M. Petersen d'avoir signalé le premier la présence de l'esquisse sur les vases antiques (*Arch. Zeitung*, 1879, p. 1-19). Après lui on s'est beaucoup occupé de cette particularité et on a réuni de nombreuses observations (voy. surtout Reichhold dans *Griech. Vasenmal.*; cf. Rayet-Colli-

gnon, *Céramiq.*, p. IX-X; Jamot, art. *Figlinum*, p. 1125). Il en résulte que l'esquisse, faite avec un instrument pointu et dur, qui entame l'argile et y laisse une trace légère, facile à retrouver en faisant jouer à jour frisant la surface de la peinture, a été en usage depuis le commencement de la figure rouge jusqu'à la fin du Ve siècle. Dans la seconde moitié de cette période, elle se fait plus rare. Elle est presque complètement absente des produits fabriqués dans les succursales italiotes. En somme, elle coïncide avec l'époque de la plus belle production attique et elle est évidemment un signe du soin apporté à la fabrication. L'instrument employé devait être une simple tige de bois mince, taillée du bout comme nos crayons. Les palettes de scribes égyptiens, conservées dans les musées, contiennent souvent des petits bouts de bois taillés, formant calames, qui peuvent en donner une idée. M. Hartwig a cru le reconnaître dans un petit ustensile à extrémité pointue que tient un éphèbe peignant une coupe sur une peinture de vase (*Jahrb. Inst.*, 1891, p. 157, pl. 4).

Notons tout de suite un fait essentiel. Tandis que l'esquisse est de règle sur les beaux vases à figures rouges, elle n'apparaît presque jamais dans la figure noire, même sur les spécimens les plus soignés. On peut citer, il est vrai, quelques exemples qui sembleraient démentir cette opinion (Pottier dans *Mélanges Perrot*, p. 272; *Vases antiques du Louvre*, p. 66, E 701; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. V.*, p. 24, pl. 4; p. 165, pl. 31; p. 260); mais ils sont si peu nombreux qu'on n'y peut voir qu'une exception ou, à l'époque qui coïncide avec l'apparition des figures rouges, une imitation du procédé devenu usuel pour celles-ci. Quand on constate que, sur d'admirables œuvres comme le vase François du Musée de Florence, l'amphore d'Amasis du Cabinet des Médailles, les amphores

d'Exékias du Vatican ou du Louvre, il n'y a pas traces d'une esquisse à la pointe, comment douter que cette méthode ne soit restée étrangère aux meilleurs céramistes qui ont peint en figures noires ? Une autre preuve typique est que dans certains vases où la figure noire et la figure rouge sont placées côte à côte, il y a une esquisse détaillée dans l'une et aucune dans l'autre (Furtw.-Reichh., p. 266, pl. 52).

Est-ce donc que l'idée d'établir la composition générale par une esquisse est née avec l'art nouveau qui admettait des mouvements plus hardis, des groupements plus compliqués ? Je ne le crois pas. La solution est, à mon avis, plus simple. L'esquisse a dû exister au beau temps de la figure noire, comme plus tard à l'époque d'Epictétos. Mais, sauf dans le cas de rares exceptions, elle ne devait pas s'exécuter de la même manière. En effet, si le procédé de la pointe dure est devenue la règle dans la figure rouge, c'est qu'il s'agissait d'indiquer, dans l'intérieur de la silhouette réservée sur l'argile, des traits vigoureux et précis, destinés à être remplacés ensuite par les lignes fines du pinceau. On n'aurait pas pu se servir de la couleur, même délayée, pour cette première ébauche, car il eût été difficile ensuite de la faire disparaître ou de la corriger par un trait définitif. Imaginons, en effet, le peintre de figures rouges indiquant en couleur noire les traits essentiels de ses personnages. Sans doute, il pourrait effacer comme il voudrait cette première ébauche fraîche. Mais, une fois le contour du personnage cerné par un large trait indiquant le fond, comment repasser les traits intérieurs de l'esquisse séchée, ou la corriger sans qu'elle reste visible comme une sorte de tache sur le fond rouge? La pointe dure ne laissait, au contraire, sur l'argile qu'une trace très légère et remplissait bien l'office demandé.

Tout autre est la condition de la figure noire. Ima-

ginons, dans ce cas, une esquisse tracée à la pointe dure; sans doute elle guiderait le peintre, mais dès les premiers coups de pinceau les traits seraient entièrement recouverts par la couleur noire opaque qu'il applique largement pour exécuter ses silhouettes, et il perdrait vite tout fil conducteur. Supposons, au contraire, qu'il use de la couleur noire elle-même, délayée, pour tracer une première ébauche du personnage (Rayet, *Céramiq.*, p. IX). Si elle est bonne, il la laisse sécher et la recouvre d'une couche épaisse et définitive. Si elle est mauvaise, il suffit d'un coup d'éponge pour l'enlever et pour recommencer un peu plus tard, sur nouveaux frais. C'est ainsi qu'un dessinateur moderne frotte sa gomme sur la mine de plomb. Un vase géométrique d'Athènes offre un témoignage très ancien de ce procédé (Laurent dans *Bull. corr. hell.*, 1901, p. 145, fig. 2) : le peintre avait esquissé en couleur noire pâle des rameurs assis à leur banc; plus tard il a voulu les avancer davantage vers la droite, mais il n'a pas suffisamment effacé le léger coloré primitif dont la faible silhouette apparaît encore.

Le procédé était si simple et si rapide qu'il n'y avait pas à en chercher un autre. Quand Andokidès emploie la pointe dure sur l'amphore de Munich (*Griech. Vasenmal.*, pl. 4), c'est qu'il vient de s'en servir sur le même vase pour le tableau à figures rouges. Les peintres qui ne connaissent que la figure noire n'avaient nul besoin d'y recourir. Il est naturel, au contraire, que cette technique ait pris un développement normal et régulier avec la figure rouge.

L'esquisse est, suivant les époques et suivant les habitudes des artistes, plus ou moins complète. Il en est qui silhouettent presque entièrement les personnages. Le plus souvent, on se contente d'indiquer les traits essentiels (Furtw.-Reichh., p. 70, 166, 180, 191,

235). Il n'est pas rare que les vêtements eux-mêmes soient indiqués.

F. *Couleurs*. — La palette des peintres de vases ne comprend que trois couleurs fondamentales : le noir, le blanc, le rouge violacé (Walters-Birch, I, p. 230). Ces tons ont suffi à la production céramique pendant de longs siècles. Si l'on ne chercha pas à y introduire toute la gamme colorée de la fresque, du bleu, du vermillon, du vert, du jaune, c'est que ces couleurs ne supportaient pas facilement la cuisson nécessaire à une poterie (ci-d. p. 631). A la longue, on trouva des expédients pour les y incorporer, et nous voyons au ve siècle, surtout sur les vases à fond blanc (Salle L), la polychromie s'enrichir de tons nouveaux et vifs, du bleu, du rose, du brun, de l'or, etc. Mais on constate aussi que ces couleurs restent essentiellement fragiles et tendent à faire du vase un objet plus luxueux que pratique. La belle époque de fabrication, celle des poteries signées du vi^e et du ve siècle, antérieures aux guerres Médiques, se contenta des trois couleurs qui s'amalgamaient à l'argile d'une façon presque inaltérable. L'utile fut encore ici la raison dominante de l'art.

Le noir resta toujours l'élément primordial. Employé en larges silhouettes sur le fond clair, ou en couleur de fond et en traits fins sur la partie réservée, il conserva jusqu'à la fin son rôle prépondérant. J'ai expliqué (ci-d. p. 131, 188, et *Rev. Etud. gr.*, 1898, p. 383) l'influence impérieuse qu'il exerça de tout temps sur le décor des vases et comment il l'empêcha de se confondre jamais avec la grande peinture. Se représenter les fresques des temples ou des édifices publics sous l'aspect de figures noires ou de figures rouges semblables à celles des vases est une idée complètement fausse (*Revue des Etud. gr.*, *l. c.* p. 379; cf. Furtwaen-

gler dans *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 112; Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, p. 152). Depuis la haute époque mycénienne, qui vit la découverte de cette admirable et indestructible matière (ci-d. p. 131), c'est le noir qui constitua le caractère propre de la peinture céramique.

Malgré toutes les recherches faites, on ne sait pas encore comment on le fabriquait. C'est très regrettable, car il aurait pu rendre de grands services à l'industrie moderne elle-même. On en a fait l'analyse; on y a reconnu de l'oxyde de fer, du silice et un alcali (Brongniart, I, p. 545; Jamot, art. *Figlinum*, p. 1125; Walters-Birch, I, p. 220). On a même recomposé une couleur avec ces éléments chimiques et le musée de Sèvres possède des vases ainsi exécutés sous la direction du chimiste Salvetat (Brongniart, I, p. 546, 551-554); mais ils ont un ton dur, froid et uniforme, qui ne reproduit pas la douceur veloutée et les nuances olivâtres du noir antique. En somme, on ignore complètement d'où les anciens tiraient cette couleur. Il est probable que, n'étant pas outillés chimiquement comme les modernes, ils la trouvaient en abondance autour d'eux et presque à l'état naturel. Au moment d'être employé, le noir devait avoir un ton mat. L'éclat brillant lui est donné par l'opération finale du vernissage qui lustrait également les fonds de l'argile et la peinture tout entière. On a pensé au noir sépia que dégage la seiche, ce mollusque si abondant sur les côtes de la Méditerranée (Engel dans *Revue arch.*, 1896, I, p. 256). Mais les chimistes affirment qu'une matière animale se volatiliserait à la cuisson, même douce, des poteries antiques, sans laisser de traces. On est d'accord pour y voir une substance minérale. Un potier de profession et un chimiste, que j'ai consultés, se sont tous deux prononcés pour l'emploi de terres broyées, mêlées ensuite à un oxyde de fer ou à un al-

calin, par exemple à du sel marin ordinaire. L'argile même de la poterie attique, calcinée et broyée, pourrait donner du noir. Je ne sais ce qu'il faut penser de ces diverses opinions, mais je constate que les textes anciens attribuent aussi une origine minérale aux couleurs dont se servaient les peintres. Pline nomme le *sil*, une sorte d'ocre, parmi les *pigmenta* qu'on employait pour faire des ombres; celui de l'Attique était réputé le meilleur (*Hist. Nat.*, XXXIII, 158-159; cf. Ardaillon, art. *Metalla* du *Dict. des Antiq.*, p. 1852); c'était de la terre (*sil proprie limus est*). Le bleu, *cœruleum*, était fait d'un sable qu'on lavait et broyait; mêlé à d'autres substances, il produisait des tons différents, plus clair ou plus foncé (*ibid.*). Ce ne sont que des indications, mais elles montrent la voie à suivre dans ce genre de recherches.

Quoi qu'il en soit, ce noir s'emploie à différents états qui produisent des tons différents. Très épais, il forme une saillie sensible au doigt; étendu en large couche mince, il prend sur les bords, après cuisson, un ton orangé; délayé, il tourne au jaune pâle et sert à indiquer les traits intérieurs de la musculature, ou encore les chevelures blondes et les barbes juvéniles. Soumis dans le four à une flamme oxydante, il devient rouge.

Le blanc est posé en retouches sur les vases. Dans les vases attiques (Salle F), il devient épais et crémeux, d'un beau ton laiteux. C'est aussi une sorte d'argile blanche, parfois un peu grumeleuse. Le rouge violacé est de l'ocre argileuse, colorée par un peroxyde de fer, analogue à la substance connue sous le nom de *colcotar*.

G. *Pinceaux et instruments de dessin.* — Les pinceaux devaient être de différentes grosseurs, les uns épais et larges pour étendre les silhouettes noires

ou faire les fonds, les autres à pointe fine et mince pour exécuter les traits. Le peintre de figures noires y joint un burin de métal, destiné à entamer la silhouette opaque et à inciser les détails de musculature ou de costume. A l'époque de la figure rouge, on conserva encore quelque temps le burin pour séparer du fond noir le contour des chevelures; c'est un bon criterium chronologique pour reconnaître le style ancien à figures rouges. L'usage s'en perdit assez vite avec le groupe d'Euphronios, bien qu'on puisse en citer des exemples jusqu'à l'époque de Brygos (G 155).

Un problème très discuté est de savoir en quoi consistait le pinceau avec lequel on exécutait les traits si admirablement déliés et ténus qu'on remarque dans les figures rouges. La première idée fut qu'on se servait d'un tire-ligne ou d'une plume de métal. Mais, dans l'application, cette hypothèse soulève beaucoup d'objections. Nous possédons des représentations de décorateurs grecs occupés à peindre des vases (Rayet-Collignon, fig. 1; Hartwig dans *Jahrb.*, 1899, pl. 4, p. 154). Ils travaillent à main levée et tiennent un instrument qui est certainement un pinceau à pointe très longue et flexible. Nous y remarquons, en outre, un détail important que j'ai signalé depuis longtemps (*Gazette des B.-Arts*, 1890, II, p. 106-107, 111; cf. Reichhold, *l. c.*, p. 149, fig. 13). Au lieu de tenir le pinceau comme les modernes, avec les doigts allongés sur la hampe, ils le prennent à poignée, tous les doigts repliés dans la paume de la main : c'est ainsi que travaillent les peintres japonais. Cette pose assurait une grande sûreté au tracé; elle empêchait le tremblement, si difficile à éviter, des doigts allongés. Il est possible que les praticiens modernes ne réussissent pas à user de cette méthode (voy. la note de P. Hartwig, *l. c.*, p. 156, n. 10); mais comme il est certain

que les Japonais en ont usé comme les Grecs, on ne saurait dire qu'elle n'est pas pratique.

La question ainsi circonscrite, reste à se prononcer sur la matière même de ce pinceau flexible et allongé. On lira dans l'article de M. Hartwig (*l. c.* ou dans le résumé de M. Lechat, *Revue Etud. grecq.*, 1900, p. 406), l'exposé de son ingénieuse théorie sur l'emploi d'une fine plume de bécasse, attachée à l'extrémité d'une hampe. M. Reichhold a combattu cette opinion (p. 20) et, après différentes recherches (p. 67), il s'est prononcé (p. 146-150) pour la transformation d'une brosse munie de soies de porc, dont on aurait peu à peu enlevé les poils, afin d'obtenir une pointe de plus en plus mince, et qui finalement n'aurait plus gardé qu'une seule soie, longue et raide; chargée de couleur, elle donnerait les traits si menus et si égaux que nous voyons et qui, examinés à la loupe, apparaissent parfois comme divisés par un sillon central (p. 21, 67, 149). L'objection qu'on pourrait lui opposer est qu'en bien des cas le tracé de la ligne noire semble avoir entamé l'argile : aux endroits manquants, on constate une trace claire, imprimée *en creux* assez profondément. Par conséquent, l'instrument employé serait à pointe dure, et non molle. Il y a un moyen d'écarter cette difficulté. Le trait noir a été exécuté sur l'argile même et, plus tard, le vase a été lustré au moyen d'un bain qui, en avivant la surface de l'argile, y dépose une teinte rougeâtre d'une épaisseur appréciable. C'est peut-être cette couche de vernis qui détermine une dépression visible à la loupe et même à l'œil. Si le trait noir disparaît accidentellement, on retrouve en-dessous l'argile qui n'a pas été touchée par le vernis et qui forme une raie pâle, marquée *en creux* dans l'épaisseur du lustre. Je reconnais portant que sur beaucoup d'exemplaires la raie en creux apparaît bien profonde,

ce qui laisse subsister des doutes. D'ailleurs la solution de M. Reichhold a déjà été contestée (Hauser dans *Berl. phil. Woch.*, 1902, p. 1582; il tient pour la *Federfahne;* cf. la réponse de M. Reichhold, *l. c.*, p. 229).

En tout cas, le défaut des anciennes théories est d'avoir considéré comme un fait nouveau l'invention de cet instrument, quel qu'il soit, et d'en avoir même fait le pivot de la révolution introduite dans la céramique (Hauser dans *Jahrb. Inst.*, 1895, p. 159). J'ai depuis longtemps fait remarquer dans mon enseignement à l'Ecole du Louvre (cours de l'année 1896) qu'en pleine période de la figure noire, on constate l'existence de traits fins et saillants, semblables à ceux des figures rouges. Ils sont plus rares et ne s'appliquent qu'à des accessoires, des hampes de lances, des rênes de chevaux, et surtout à des ornements dans lesquels on veut faire saillir un trait noir sur le fond noir : dans ce cas, il est visible que le peintre a usé d'un noir plus épais et l'a étendu avec un pinceau extrêmement fin; le trait est posé avec la même sûreté et la même rigidité que dans les figures rouges (Salle F, amphores n°s 19 et suiv., coupe n° 81, amphore n° 208 *bis*, etc.; MM. Hartwig, *Jahrb.*, 1899, p. 159, et Furtwaengler-Reichhold, p. 165-167, pl. 31, p. 229, pl. 42, ont aussi observé ce fait; cf. Walters-Birch, I, p. 229).

Ce n'est donc pas l'instrument qui créa le genre. L'invention des figures rouges, comme nous l'avons vu (p. 646), eut des raisons plus hautes et plus générales. Mais ce qui, dans la figure noire, ne pouvait être qu'accidentel ou exceptionnel, devint usuel dans la peinture à figures rouges. Dès lors, le trait fin prit un rôle prépondérant; en le perfectionnant par tous les moyens, on lui fit rendre tout ce qu'il pouvait donner et on atteignit cette virtuosité impeccable que l'on admire chez les maîtres du ve siècle (ci-d. p. 22).

Comme l'a très justement remarqué M. Reichhold (p. 69-71), le maniement de ce pinceau et de sa couleur épaisse resta toujours une difficulté sérieuse. Même les peintres les plus exercés se gardent d'exécuter le dessin tout entier de cette manière. Ils conservent pour beaucoup de lignes l'usage d'un pinceau plus fourni, qui donne un contour plus gros et non saillant. La soie donnant le trait mince et à relief ne prenait que très peu de couleur à la fois; il fallait s'y reprendre à plusieurs fois pour exécuter une ligne complète. Malgré la sûreté des raccords, on constate à la loupe qu'une ligne droite se compose parfois de trois ou quatre traits mis bout à bout (cf. Reichhold, p. 148 et 149). C'était un travail exigeant une patience et une adresse inouïes. On comprend que les décorateurs qui en avaient acquis la pratique se sont plu à de véritables tours de force. J'ai déjà fait valoir que ce trait simple et délié contient toute une partie de l'esthétique grecque (ci-d. p. 23-24; *Gazette B.-Arts*, 1890, II, p. 106; cf. Hartwig, *l. c.*, p. 157). M. Reichhold (p. 150-152) conclut que cette particularité de technique devint la raison dominante de la peinture des vases, mais qu'elle l'éloigna sans doute de l'exécution de la fresque, où la touche devait être plus grasse et plus libre. Nous ne devons pas oublier ce détail, quand nous comparons une peinture céramique à un tableau de maître. Le rendu des figures rouges a une précision un peu sèche qui, sans doute, n'appartenait pas au même degré aux modèles. C'est par les coups de pinceau donnés aux lécythes blancs qu'on peut le mieux juger de la vraie touche des grands peintres, car, tout en obéissant au culte de la ligne pure, ils sont d'une technique différente (voy. Salle L).

II. *Exécution du décor.* — Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les ornements sont d'ordinaire exécutés avant les tableaux. Nous en avons la preuve

par la peinture représentant un atelier où des ouvriers sont occupés à peindre les ornements sur des vases qui ne portent encore aucun personnage (Rayet-Collignon, fig. 1). On pourrait objecter que ces vases n'étaient peut-être pas destinés à recevoir des sujets, ou bien que l'auteur a voulu simplifier la composition. Mais le fait est conkrmé par l'examen des originaux dans les musées; on y constate souvent que tel détail de la représentation, un cimier de casque, une lance, pénètre dans la bande d'ornements et a été exécuté *par-dessus* (F 19, 20, 32, 53, 59, 217, 226, 236, 237, 273, 274, etc.). L'ouvrier voulait déterminer exactement le cadre de la composition avant qu'elle ne fût commencée. On remarque cependant sur quelques exemplaires que certains filets ou détails d'ornements ont été exécutés par-dessus les figures (F 25, 36, 38, 286, 294); mais ce cas est beaucoup plus rare. Il paraît vraisemblable que cette partie accessoire était confiée à un subalterne, à des apprentis qui s'exerçaient ainsi et préludaient à des travaux plus difficiles. Remarquons d'ailleurs que dans l'ornementation les Grecs ont déployé souvent autant d'art que dans le reste et que l'exécution en était toujours libre et originale, faite à main levée et sans poncis. On y pouvait déjà faire preuve de grandes qualités d'adresse et même d'invention.

Dans la figure noire, le peintre, après avoir tracé une légère esquisse en couleur délayée, comme nous l'avons expliqué (p. 665), revenait par-dessus avec une couleur noire plus épaisse et indiquait en silhouette opaque, sans aucun détail intérieur, tous les personnages et tous les accessoires de son sujet. Quand cette couche était sèche, il prenait un burin et incisait le noir de façon à entamer l'argile de dessous et à indiquer en clair la musculature, les ornements de costume, les objets accessoires. Ce travail de gravure avait une grande importance et jouait le même rôle que les traits fins et

déliés de la figure rouge; c'est lui qui donnait l'expression aux visages, les nerfs et la vie aux corps. Certains peintres y ont fait preuve d'une extraordinaire maëstria. Le vase François par Clitias, l'amphore du Vatican par Exékias sont des merveilles où le travail de la pointe sèche donne au tableau toute sa valeur (cf. F 53). Ailleurs, au contraire, l'ouvrier chargé de l'incision s'est montré distrait ou négligent. Il a accumulé les fautes, rendant la silhouette noire presque incompréhensible. C'est au moyen de ces erreurs qu'on a pu démontrer l'existence du système de silhouettage par ombre portée (ci-d. p. 576) qui servait aux fabricants à préparer leurs modèles. Avait-on l'habitude de remplir d'une matière blanche le creux des incisions? M. Benndorf l'a observé sur de beaux exemplaires à figures noires (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 1 et suiv.) et il a remarqué aussi des additions de couleur rougeâtre; j'ai noté le même fait pour des signatures incisées (G 1).

On a parfois pensé que le noir était cuit au four avant l'incision. C'est une erreur, car la couleur cuite eût été difficile à entamer et la pointe y aurait tracé des lignes irrégulières, aux bords éclatés, au lieu des beaux sillons irréprochables qu'on y remarque (Jamot, article *Figlinum*, p. 1125). Il arrive aussi que le noir, à la cuisson, entre en fusion et coule dans les creux des incisions qu'il remplit par places; par conséquent l'incision a été faite *avant* la mise au four.

On pense qu'après la pose du noir et les incisions le vase subissait une première et légère cuisson et que l'ouvrier plaçait ensuite les couleurs de retouches le blanc et le rouge violacé (Benndorf, *ibid.*), aux endroits qu'il voulait rehausser par un ton plus vigoureux (ci-d. p. 631). Le blanc lui-même était parfois incisé pour laisser reparaître le fond noir sur lequel il avait été placé (F 9).

Dans la figure rouge, la suite des opérations était à peu près la même. On sait par des fragments, provenant de déchets de fabrication (Brongniart, I, p. 563; Blümner, p. 79 ; Jamot, *l. c.*, p. 1125; Hartwig dans *Jahrb. Inst.*, 1899, p 165, 166), que l'on peignait les personnages avant de barbouiller le fond noir. Une fois l'esquisse tracée à la pointe émoussée, l'ouvrier prenait un gros pinceau et silhouettait d'un fort contour les éléments principaux de la composition : ce coup de pinceau, plus épais que le reste et recouvert plus tard par la seconde couche appliquée en faisant le fond, est encore visible quand on fait miroiter le vase à la lumière. Il est parfois accompagné d'un contour plus mince et plus saillant qui pourrait être le premier trait par lequel le peintre aurait cerné le personnage, avant de l'envelopper d'un ton noir plus large et plus définitif (Blümner, *Technol.*, II, p. 78; Hartwig dans *Jahrb.*, 1899, p. 162). Dans ce premier silhouettage le peintre pouvait déjà rectifier certaines parties de son esquisse : une jambe placée trop haut, un bras trop avancé, une tête trop baissée. Ensuite, s'armant de pinceaux plus fins, il exécutait à la couleur noire, dans l'espace ainsi réservé sur l'argile, tous les détails intérieurs. Là encore il suivait ou corrigeait, à son gré, les traces de son esquisse. La nature du pinceau variait, et avec lui l'épaisseur du noir, au cours de son travail. Tantôt le trait est presque sans épaisseur et largement conduit tout d'une traite, au moyen d'une brosse à poils un peu fournis. Tantôt le trait est d'une ténuité excessive et laisse une saillie sensible au doigt, ce qui révèle l'emploi du pinceau spécial, à soie unique. Ici le noir est épais ; là il est délayé. En particulier, dans l'indication de la musculature on se servait d'un noir très étendu qui, à la cuisson, tourne au jaune pâle. Ainsi le noir lui-même donnait plusieurs gammes de

tons que l'artiste utilisait avec ingéniosité et qu'il distribuait sur ses surfaces, de façon à obtenir différents plans, les uns en vigueur, les autres moins accentués. On a cru pouvoir constater, par la direction des traits et par la pente que suivent les gouttes de couleur tombées accidentellement sur les parois, que le peintre devait manier son pinceau de haut en bas et travailler de gauche à droite, le vase étant couché sur le flanc (Reichhold, *ibid.*, p. 69; cf. G 485).

La pose des retouches avait lieu comme dans la figure noire. Le blanc disparaît dans la période du style sévère et ne revient qu'avec les peintures de style libre, vers le milieu du ve siècle. M. Benndorf croit avoir remarqué qu'on remplissait encore de blanc le trait incisé qui sépare les chevelures du fond noir sur les vases archaïques à figures rouges (*Arch. Epigr. Mitth.*, 1881, p. 140). Le rouge violacé se fait aussi plus rare : la plupart du temps, quelques touches suffisent pour indiquer des bandelettes ou des feuillages dans les cheveux. Les inscriptions et les signatures sont également peintes en rouge; ces dernières sont plus rarement incisées (par exemple G 1 Andokidès; 104 Euphronios; 143 Hiéron, etc.).

On a quelquefois supposé que la pose des retouches avait lieu après la cuisson (Masner, *Samml. Wien*, p. XIX; Jamot, *l. c.*, p. 1126); mais il eût été alors très difficile aux couleurs de s'incorporer au fond et, comme elles sont déjà plus fragiles que le noir, c'eût été compromettre encore plus leur solidité. Nous ne voyons pas de raison d'admettre cette marche des opérations. Pour éviter tout accident, il suffisait de laisser sécher le noir, de placer par-dessus les retouches, et de cuire le tout.

Les tableaux terminés, un ouvrier subalterne était chargé de couvrir les fonds. Il lui arrivait de procéder avec négligence et de laisser des endroits non recouverts, ou, au contraire, de passer à travers le dessin du peintre

(Furtwaengler-Reichhold, pl. 4), ou de toucher à des places réservées pour le rouge (G 45). Ici encore s'affirme la division du travail dont il faut tenir compte pour comprendre le caractère d'un vase antique. Il n'est pas l'œuvre d'un seul auteur; il a passé par plusieurs mains et il est le résultat d'une collaboration (ci-d. p. 689). La tâche du bon fabricant est de maintenir l'unité dans cette synthèse et de veiller à ce que la maladresse ou l'ignorance d'un des ouvriers ne gâte pas le travail des autres. Dans l'atelier de Nicosthènes ou de Panphaios, le potier a été excellent, le décorateur souvent médiocre.

Les fautes ne sont pas toujours dues à la maladresse d'un ouvrier subalterne. Le peintre lui-même ne se privait pas, à l'occasion, de corriger son œuvre en cours d'exécution, au risque de laisser des traces indélébiles du changement opéré. Nous avons cité l'exemple d'une première esquisse modifiée sur un vase de style géométrique (ci-d. p. 665). On peut voir à la Bibliothèque Nationale un skyphos à figures noires décoré de quatre personnages entre deux sphinx; mais l'auteur, on ne sait pour quelle raison, a peint un grand coq blanc pardessus le groupe (De Ridder, *Catalog. Bibl. Nat.*, n° 340, fig. 42). M. Klein a donné d'autres exemples de ces curieux repeints, faits pendant la fabrication (*Jahrb. Inst.*, 1892, p. 140).

I. *Cuisson.* — Une différence essentielle entre la poterie antique et la céramique moderne est que les anciens n'ont jamais connu les cuissons à grand feu, produisant les terres dures qui sont maintenant d'usage courant (Brongniart, p. 559). Aujourd'hui, les faïences et les porcelaines sont cuites à une température de 1,500 à 2,000 degrés, et même davantage. M. Le Chatelier, professeur au Collège de France, a bien voulu analyser pour moi des fragments de poteries appar-

tenant à différentes époques et constater le degré de cuisson que pouvaient supporter les terres et les couleurs antiques : au-delà de 950° la pâte argileuse s'altère et la couleur noire fond; à 1,000° la pâte devient grise; à 1,200° elle fond; la couleur rouge ne fond que vers 1,200°. Ainsi, on peut placer assez exactement entre 900 et 950° le degré de cuisson normale des vases à figures noires et à figures rouges. C'est pourquoi la terre reste tendre, facile à rayer à l'ongle; elle garde une assez grande porosité pour être sensible à l'humidité, même dans les vitrines d'un musée. Le salpêtre se forme souvent sur les vases dans les salles qui ne reçoivent pas régulièrement le soleil.

Quelques monuments (Rayet-Collignon, fig. 4 et 5; Walters-Birch, I, p. 214 et suiv.) nous renseignent sur l'aspect extérieur des fours et même sur la disposition des poteries dans la chambre de chauffe. Mais il est difficile de tirer de ces représentations trop sommaires des documents précis. L'appareil était sans doute primitif et conforme à ce qu'on appelle aujourd'hui un *moufle*. Il devait ressembler aux fours romains qu'on a retrouvés en assez grand nombre (Brongniart, p. 427, pl. 4; Blümner, p. 26-28). Le foyer en briques ou en pierres est placé sous un four en coupole, revêtu à l'intérieur et l'extérieur d'une couche épaisse de terre ou de ciment. Le plancher du *laboratoire*, où cuisent les poteries, est percé de trous par où les flammes passent et enveloppent les pièces; des ouvertures ménagées à la partie supérieure de la voûte font cheminées et emportent les produits de la combustion. Des prises d'air latérales activent le tirage. Dans l'intérieur du laboratoire on devait disposer les pièces, soit sur le plancher même du four, en laissant entre les objets les interstices convenables, comme on le voit sur une plaquette corinthienne (Rayet-Collignon, fig. 5), soit, comme on dit, en *échappade* (Brongniart, p. 204),

c'est-à-dire sur des plateaux de terre cuite que soutenaient des supports en *quilles* et qui pouvaient former plusieurs étages superposés. Pour les poteries communes, non décorées, on les cuisait en *charge*, c'est-à-dire empilées les unes contre les autres. Il devait y avoir des laboratoires très grands ; on se rend compte, en voyant les pièces du Dipylon (Salle A), que dès le VIIIe siècle les Grecs ont su construire et chauffer des fours d'énormes dimensions (Brongniart, I, p. 24).

Dans ces conditions d'installation sommaire les accidents de cuisson ne sont pas rares et, pendant plusieurs siècles, on paraît n'avoir pas réussi à y porter remède. Les coups de feu qui font tourner le noir au rouge ou au jaune se remarquent très souvent (pour une explication différente, cf. p. 131). Peut-être même essaya-t-on d'en tirer parti et de mettre en usage une technique particulière à fond corail qui provoqua vers la fin du VIe siècle quelques essais intéressants (*Monuments Piot*, IX, p. 158 ; cf. F 129). Aux époques archaïques (Salles A, D, E) les exemples de ces accidents sont très nombreux. A mesure qu'on se rapproche du Ve siècle ils deviennent moins fréquents, sans doute parce qu'on sait mieux construire les fours et diriger la cuisson (Salle F, n°s 24, 67, 83, 182, 236, 238, 288, 309, 400 ; Salle G, n°s 26, 224, 230, 444, etc.). On a trouvé dans les déblais de l'Acropole des tessons de vases anciens, dont les cassures mêmes étaient recouvertes de couches de vernis noir ; on a supposé que c'étaient des déchets employés comme pièces d'essais, et placés dans le four pour savoir si la température était bonne. Il est remarquable que dans la période de décadence et sur les exemplaires italiotes, malgré les faiblesses de la technique, les coups de feu disparaissent presque complètement. La bonne construction des fours était sans doute assurée.

Les coups de feu rouges ne proviennent pas, comme on pourrait le croire, d'une trop grande chaleur, car la pâte deviendrait grise et la couleur fondrait. Ils résultent de ce que les chimistes appellent « une flamme oxydante ». Si par suite d'une fissure produite ou d'une mauvaise manœuvre, on laisse s'introduire de l'air dans la chambre de chauffe, il se produit un dégagement d'oxygène qui décompose la couleur noire. On ne prenait donc pas les précautions dont usent les céramistes modernes, qui, non contents de construire une chambre de chauffe bien close, mettent les porcelaines dans des *cazettes*, c'est-à-dire dans des récipients de terre réfractaire, formant une seconde enveloppe, où les pièces cuisent à l'abri de tout accident et sous une température très égale.

M. Reichhold a fait sur les accidents de cuisson des vases grecs une série d'observations intéressantes d'où l'on peut déduire quelques autres remarques sur la disposition des objets dans le four (*Griech. Vas.*, p. 152-158). Par économie, on entassait dans la chambre de chauffe le plus de pièces possible (Rayet-Collignon, fig. 5); il leur arrivait d'être serrées les unes contre les autres au point de se toucher et une tache se formait au point d'adhérence (Furtw.-Reichh., p. 286). D'autres phénomènes curieux se produisaient encore : une partie de la peinture fraîche d'un vase se déchargeait et venait s'imprimer sur la paroi d'un autre (*ibid.*, p. 157-158). On remarque aussi sur un certain nombre de vases une marque ronde, un cercle imprimé sur la panse, comme si l'on avait appliqué dessus, pendant la cuisson, une embouchure de vase (voy. F 302, G 121; cf. Pottier, *Douris*, p. 109; *Monuments Piot*, IX, p. 26). Ces marques, d'après M. Reichhold (p. 154-156), correspondent aux rebords circulaires du support sur lequel était placé le vase dans l'intérieur du four. Aujourd'hui encore, quand on cuit des

poteries communes, on ne les enferme pas dans des cazettes, mais on les range sur des tablettes superposées qui reposent elles-mêmes sur des supports minces et mobiles, appelés *quilles*. Peut-être faut-il voir des accessoires de ce genre dans certains supports recueillis dans les tombes d'Etrurie (D 213). Il est probable que dans le four antique les amphores étaient, d'une façon analogue, couchées par le flanc sur un support qui les isolait du plancher chauffé (voy. les figures, p. 155 et 157 de Reichhold). Si l'ouvrier était négligent, il laissait porter les rebords du support sur la peinture elle-même; sinon, il avait soin de les placer à l'endroit du fond et en dehors des tableaux. Du reste, il n'y avait de marque ronde qu'en cas d'accident, c'est-à-dire de flamme oxydante.

Il ne faut pas confondre ces accidents de fabrication avec l'incinération subie par le vase, une fois terminé, soit quand on le plaçait sur le bûcher du mort, soit quand il passait par le feu pour une cause quelconque. Dans ce cas la surface entière devient grise et terne (voy. G 430; cf. Brongniart, p. 560).

J. *Glaçures et vernis.* — On parle souvent du noir lustré des vases attiques et on en admire, avec raison, l'éclat à la fois brillant et velouté. Pourtant, comme nous l'avons dit (p. 667), la couleur noire, au moment où le peintre l'employait, devait être mate. Lorsqu'une retouche blanche ou rouge a été superposée au noir et que par usure ou par accident elle disparaît, la couleur qui reparaît en dessous est mate. On peut voir, au Louvre (Salle L) un très joli vase en forme de double tête de femme, portant le nom d'Epilykos; les gouttelettes de barbotine saillantes qui représentent les boucles des cheveux sont enlevées en plusieurs endroits et l'on voit qu'elles avaient été posées sur un noir non lustré.

Il faut donc admettre, après que le vase avait été peint et cuit, une dernière opération qui donnait à l'œuvre entière tout son brillant et avivait l'ensemble, comme on vernit aujourd'hui un tableau à l'huile. Ce lustre s'appliquait à la terre rouge comme aux couleurs. Il est facile, en examinant un vase sous le pied, dans l'embouchure ou dans les cassures, de constater que la terre est beaucoup moins rouge à cette place. On a pensé qu'un polissage de la terre devait en changer la couleur et en aviver le ton (Brongniart, p. 561). Mais cela ne suffit pas. Il y avait aussi un lustre. Nous ne connaissons pas plus la nature de ce vernis que celle du noir antique (Jamot, *l. c.*, p. 1126). On constate seulement qu'il devait contenir des substances minérales, car il s'y forme facilement un précipité rouge qui est une décomposition du lustre et qui s'attache aux parties les plus poreuses de l'argile (Reichhold, *ibid.*, p. 145, 181, 202). On a pris parfois ces traînées rouges pour des essais de modelé et d'ombre, mais à tort. Il arrive aussi que ce ton se concentre en large tache sur des parties du personnage, sur son habillement, sur sa chevelure, et on veut y voir alors une façon de nuancer le costume ou les cheveux (cf. Hartwig dans *Festschrift für O. Benndorf*, p. 86-88). Je crois, jusqu'à plus ample informé, que ce sont des accidents dus à l'altération du vernis. En examinant le vase avec soin, on retrouve presque toujours le même ton sur des parties non décorées, dans l'embouchure, sur le pied, etc.

Cette décomposition en ton rougeâtre dépend sans doute de la qualité du lustre, du soin avec lequel on le préparait. On n'en voit pas de traces sur les vases à figures noires, bien que le lustre y avive souvent d'un éclat très vif les parties d'argile et les parties peintes. J'en ai observé des vestiges sur les vases du Louvre, dès les premiers temps de la figure rouge (G 25, 52,

55, 61, 90, 91, etc.). La présence en est moins fréquente à l'époque du groupe Euphronios-Brygos. Vers le milieu et dans la seconde moitié du ve siècle, elle reparaît avec abondance (G 341, 372, 403, 408, 425, 428, 436, etc.). Enfin, dans la fabrication attique du IVe siècle (G 500 et suiv.), et sur les vases italiotes, surtout chez les Campaniens, le rouge recouvre parfois les figures tout entières (Salle K). Le Musée d'Athènes en contient de nombreux et curieux spécimens, ce qui a pu faire croire à une polychromie spéciale (Flasch, *Die Polychromie der griech Vas.*, 1875, p. 20 et suiv.).

Ce dépôt rougeâtre affecte surtout les parties les plus poreuses de l'argile; il s'attache aux aspérités, aux petites éraflures et dépressions produites pendant la fabrication; il envahit parfois le blanc des retouches (Reichhold, p. 181, 202), ou les incisions (F 208 *bis*). Il se dépose généralement sur le pied en quantité plus grande qu'ailleurs. Ce fait donne à penser que le vernissage devait se faire par immersion du vase dans un bain : on ne laissait pas pénétrer le liquide dans l'intérieur des vases tels que l'amphore, le cratère, l'œnochoé. Pourtant, l'opinion a prévalu d'une application au pinceau (Reichhold, p. 145). Il me semble que l'opération eût été moins rapide, moins pratique, et qu'elle aurait laissé des traces des coups de pinceau. C'est encore de cette façon que l'on procède aujourd'hui pour l'application des glaçures, soit par arrosement, soit par immersion (Brongniart, I, p. 177). On ne comprendrait pas non plus les phénomènes que je viens de signaler, comme l'accumulation du rouge sur le pied. On en trouve même des traces sous le fond, ce qui serait impossible dans l'hypothèse d'un vernissage au pinceau. Du reste, M. Reichhold écrit lui-même (p. 145) que ce ton rouge recouvre toute la surface, surtout en ses parties saillantes, « comme si le vase avait été

trempé dans la couleur ». C'est bien ce qui s'est passé dans la réalité.

K. *Marques peintes ou incisées sur les vases.* — On observe assez souvent sur les vases des indications de lettres, généralement placées sous le pied, qu'on regarde comme des marques de fabrique, mais dont la destination précise reste encore obscure. Les unes sont peintes, les autres incisées. Habituellement elles sont de grandes dimensions et dépassent de beaucoup la taille des inscriptions placées auprès des personnages.

Les inscriptions peintes sont les moins nombreuses. Il faut y distinguer deux catégories, celles qu'on a tracées avec le noir lustré qui est l'élément fondamental de la peinture de vases et celles qui sont faites en rouge de retouche. Pour le premier genre, il n'est pas douteux qu'il n'ait été tracé par le fabricant lui-même et cuit avec la poterie (F 283; *Berlin. Antiquar.*, n° 2973). Pour le second, il est également probable, mais moins certain, que l'inscription a été posée par le fabricant; on pourrait ici supposer la main d'un entrepositaire, marquant d'une couleur rouge ses achats. Un très grand nombre d'amphores de Nicosthènes sont ainsi estampillées des deux lettres ΕΡ, réunies en un sigle (F 101, 102, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 113). Sur d'autres, on lit : ΙΔ (F 9, 31, 60), ou ΠΕ (F 3). On se demande si ce sont des commencements de noms propres? Une coupe signée d'Exékias porte un grand E en rouge (F 54). Aucune solution actuellement ne s'impose. On peut seulement remarquer que la même inscription répétée sur plusieurs vases prouve que ces poteries sont contemporaines, fussent-elles différentes de forme et de style (par ex. : F 9, 31, 60), car la même main les a marquées.

Les inscriptions gravées sont beaucoup plus nombreuses. Il faut aussi y distinguer plusieurs catégories,

pour ne pas faire de confusions. Mettons à part les dédicaces à des divinités ou à des particuliers (article *Donarium* du *Dict. des Antiq.*, et Rouse, *Greek. vot. off.*, p. 279), les formules gravées par les acheteurs ou possesseurs de l'objet (O. Jahn, *Vas.*, p. 129; Walters-Birch, II, p. 241), par les vainqueurs dans les concours (Rayet, *Céramiq.*, p. 134), l'indication de la capacité du vase (Walters-Birch, *ibid.*). Laissons aussi de côté les inscriptions étrusques ou osques, souvent inexpliquées, qui paraissent se rapporter ou au possesseur, ou au défunt à qui le vase a été offert (*Mon. Inst.*, X, pl. 23; *Antiquar. Berl.*, n°s 2551, 2566, 2974, 3603; ci-d. F 126, 277; G 415, 431, 535). Restent un assez grand nombre de signes, quelquefois formés de mots complets, ou plus souvent composés d'abréviations. Les premiers ont été étudiés par Letronne (*Œuvr. compl.*, V, p. 450) et par Schœne (*Comment. in hon. Mommsen*, p. 649; cf. O. Jahn, p. 131; Walters-Birch, II, p. 239; Klein, *Euphr.*, p. 45; Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.*, p. 178). Letronne a supposé que les fabricants inscrivaient les commandes de leurs clients sur les pieds des vases qui se trouvaient à ce moment sur leur table et qui n'étaient pas encore réunis à la poterie. C'était une note prise, un *memento*. Mais ces indications devenant bientôt inutiles, on reprenait le pied et on l'ajustait, sans se donner la peine d'effacer le graffite. La théorie de Letronne est fondée sur une observation juste : c'est qu'en bien des cas, le graffite ne se rapporte pas à la forme du vase sur lequel il est inscrit. On lit même parfois, sur un seul pied de vase, des commandes de plusieurs vases différents, avec l'indication des prix : par exemple 6 κρατῆρες pour 4 drachmes, 8 ὀξίδες (vases à vinaigre), 20 βάφεα ou βάθέα (petits vases à fard ?) pour 1 drachme et 1 obole (Letronne, p. 452; Walters-Birch, II, p. 239; au Louvre G 496 et 503). Ailleurs,

on lit : 5 cratères, 40 oxides, 13 oxybaphons (*id.*, p. 455; Schœne, *Comment.*, p. 650, 651; Furtw.-Reich., p. 181; *Antiquar. Berl.*, n° 2188). L'explication est plausible dans l'ensemble. Mais M. Schœne a fait observer avec raison que les graffites se trouvent souvent sur des vases qui n'ont pas de pied tourné à part et qui sont bien lourds pour être retournés facilement et pris comme calepin de notes (*Comment.*, p. 649). L'idée vient donc d'une commande générale, dont ferait partie le vase sur lequel la note a été prise. M. Furtwaengler demande comment on peut faire entrer dans le même service, dans une « garniture », des lécythes avec des hydries et des amphores (*Gr. Vas.*, p. 178)? Mais rien ne dit qu'il s'agisse d'un service homogène, commandé par la même personne et pour le même client. C'est peut-être un entrepositaire qui s'approvisionne, chez le fabricant, des vases dont il a besoin pour son commerce. Ce sont peut-être aussi des commandes diverses dont le vendeur a pris note comme dans une sorte de *memento* (cf. les graffites de la Grafesenque, étudiés par M. Hermet dans *Revue arch.*, 1904, I, p. 74, 200; 1904, II, p. 316.)

Dans le cas d'inscriptions complètes, où les noms des vases sont en toutes lettres, l'exégèse est permise. Mais il en est autrement d'un nombre beaucoup plus grand de notes abrégées dont nous ne possédons pas la clef et qui laissent le champ ouvert aux suppositions. On a remarqué que l'écriture ionienne y est très fréquente, avec l'emploi du Λ et du H (Furtwaengler, *l. c.*). Ajoutons que ces signes apparaissent seulement sur les vases attiques et surtout pendant une période qui va du milieu du VIe siècle au milieu du Ve; enfin que les grands vases, amphores, hydries, cratères, etc., en sont bien plus souvent munis que les coupes et les petites pièces. Pour résoudre toutes les données du

problème, il faudrait faire le catalogue exact des marques qui existent et les comparer entre elles, en tenant compte du style et de la forme des vases qui les portent. O. Jahn recommandait déjà ce travail en 1854 (*Vasens*, p. CXXXI); mais il n'a pas encore été exécuté. Il serait très désirable qu'on s'en occupât. Je constaterai seulement, comme pour les marques peintes, que la comparaison entre les signes incisés permet parfois d'attribuer à la même époque des vases de styles différents; par exemple, une hydrie de Berlin à figures noires (*Antiquar.* 1902, sacrifice de Polyxène) et une hydrie du Louvre à figures rouges (G 41, réunion de divinités; Pottier, *Vas. ant.*, p. 143, pl. 92); une hydrie à figures rouges de Berlin (*Antiquar.* 2175, enlèvement d'Hélène) et une hydrie à figures noires du Louvre (F 299, Achille et Ajax jouant aux dés; Pottier, p. 127, pl. 84). Ces vases doivent être contemporains. Ailleurs, les marques paraissent désigner le même atelier. Deux vases attribués à la fabrique d'Andokidès portent le même signe, composé des lettres A et K (F 203, 204). Un A traversé de plusieurs barres se trouve sur deux vases peints par Smikros (Gaspar dans *Mon. Piot*, IX, p. 26). Je note encore au Louvre deux amphores du même style, marquées d'un signe semblable (F 211 et 212; cf. Furtw.-Reich., p. 190). En comparant les graffites incisés qui, placés au même endroit sur les vaisselles d'argenterie romaine, indiquent le nom de l'auteur ou celui du possesseur et le poids de la matière (H. de Villefosse, *Le Trésor de Boscoreale* dans *Mon. Piot*, t. V), on serait tenté de chercher dans les marques grecques des usages analogues. Mais, en somme, on ne peut encore rien proposer de clair sur le sens de ces abréviations.

L. *Caractère général de la fabrication.* — Nous avons passé en revue les diverses opérations que com-

portait la fabrication d'une poterie grecque. On en voit la complexité et la variété. Elle exigeait, en somme, un personnel qui, sans être très nombreux, suppose cependant un certain nombre d'ouvriers, d'apprentis et d'aides, entre lesquels le maître de fabrique répartissait les besognes de tout genre qui devaient s'accomplir rapidement et sûrement. M. Reichhold (p. 152) remarque que l'argile séchée doit être peinte dans un bref délai pour se bien prêter à l'emploi des couleurs (ci-d. p. 660). La peinture de l'hydrie de Munich (Rayet, fig. 2, et mieux dans Furtw.-Reichh., p. 159) comprend huit personnages, occupés du façonnage et de la cuisson, parmi lesquels le chef qui donne ses ordres. Dans la représentation de l'atelier de peinture (Jamot, *l. c.*, fig. 3041), on compte quatre décorateurs, trois hommes et une femme. Si l'on y ajoute le nombre nécessaire de tourneurs, ajusteurs, chauffeurs et surveillants des fours, on arrive à un total de quinze à vingt personnes employées dans la même fabrique. C'est un personnel qui, dans les usages de la vie antique, peut passer pour important (Walters-Birch, I, p. 233). Sans doute, tous les ateliers n'étaient pas montés sur le même pied. On peut s'imaginer, dans le Céramique d'Athènes, beaucoup de potiers plus modestes, vivant avec deux ou trois aides et subvenant eux-mêmes à des besognes diverses. Mais les grands producteurs comme Nicosthènes, Andokidès, Euphronios, Hiéron, Brygos, devaient posséder un outillage développé qui rentre dans les conditions que nous venons d'exposer.

L'installation suppose aussi un certain nombre de bâtiments, un ou plusieurs fours, des hangars pour le séchage, un atelier pour les tourneurs, un autre pour les décorateurs, des chambres d'approvisionnement pour le bois à brûler, la pâte céramique et autres ingrédients, un magasin de vente. Dans l'hydrie de Munich, la scène comprend un assez vaste espace : on

voit la colonne d'un portique, le four à poterie. Une jolie coupe de Phintias nous montre un éphèbe venant faire des achats dans la salle où les poteries sont exposées (Hartwig, *Meistersch.*, pl. 17; Pottier, *Douris*, p. 25). La partie d'administration et de comptabilité, qui incombe au patron, se trouve ainsi augmentée par tout ce qui concerne l'entretien des bâtiments, l'acquisition des matières premières, les bénéfices de la vente, etc. Sur ces bénéfices nous n'avons pas de données précises, mais ce qui frappe dans les textes et les inscriptions, c'est la modicité des prix indiqués. Aristophane (*Ran.*, 1235) évalue à une obole le prix d'un beau lécythe. Letronne a tiré des graffites céramiques des évaluations qu'il résume ainsi : une coupe pour une drachme, un cratère pour quatre oboles, un lécythe pour une obole, un petit vase pour la moitié ou le tiers d'une obole (*Œuv.* V, p. 459; cf. Froehner, *Mélanges d'épigr.*, p. 9; A. Sambon, *Catalog. Vente*, 18 mars 1901, p. 6, n° 17).

Toutes ces considérations peuvent servir à faire juger de cette profession mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Le rôle industriel, technique et administratif, y est au moins aussi absorbant que le côté artistique et décoratif. L'ensemble de la fabrication comporte nécessairement une grande division du travail. L'estampille unique du fabricant, quand elle existe, ne doit pas nous faire illusion sur la complexité d'un métier qui exige des collaborations multiples. Elle assure l'unité de l'œuvre, elle revendique pour un seul homme la création des éléments principaux qui la composent, elle garantit la surveillance qu'il a exercée sur l'exécution. Mais elle n'a rien de commun avec la signature d'un sculpteur qui a créé et modelé sa statue, d'un peintre qui a composé et exécuté son tableau. Elle garde son caractère industriel et elle est une sorte de « raison sociale ».

VIII. — Condition sociale des fabricants. — Les signatures d'artistes et les noms d'éphèbes

Après avoir étudié les conditions du travail céramique, peut-être serons-nous mieux préparés à comprendre le caractère et le rôle social des fabricants eux-mêmes. Nous n'avons pas encore touché à cette importante question, parce que nous ne possédions aucun élément d'information sur le sujet, en traitant des vases antérieurs au milieu du VIe siècle. Les documents sur les céramistes d'Athènes, tout en étant trop rares à notre gré, jettent pourtant quelque lumière sur leur situation dans la cité. Ces renseignements sont de trois genres : 1° des textes d'auteurs; 2° des inscriptions sur marbre; 3° des inscriptions peintes ou gravées sur les vases eux-mêmes.

Les auteurs grecs nous font savoir qu'à Athènes les industries étaient principalement aux mains des métèques, c'est-à-dire des étrangers ou descendants d'étrangers domiciliés à Athènes. Vers 509 av. J.-C., le réformateur Clisthènes incorpora dans la cité nombre d'industriels et d'artisans qui habitaient l'Attique en qualité d'étrangers, et il définit leurs droits politiques. On estime à environ 96,000 le nombre des métèques au début de la guerre du Péloponnèse, contre 120,000 citoyens, ce qui est une proportion énorme (voy. M. Clerc, *Les Métèques athéniens*, p. 373, et son article dans le *Dict. des Antiq.* de Saglio, p. 1883 et suiv.; Guiraud, *La main-d'œuvre industrielle*, p. 152 et suiv.). Les noms de sonorité exotique ne manquent pas, en effet, dans la liste des fabricants de vases ou de plaquettes peintes : Skythès, Lydos, Amasis, Colchos, Thrax, Douris, Brygos, Sikanos, Sikélos, etc. (cf.

Revue arch., 1889, I, p. 33; Walters-Birch, II, p. 255). Les formes doriennes, fréquentes dans les inscriptions de vases, attestent aussi qu'on employait bon nombre d'ouvriers étrangers (Kretschmer, *Die griech. Vaseninschrift*, p. 73, 75 et suiv.; Walters-Birch, p. 256).

Les métèques étaient mieux traités à Athènes que dans n'importe quelle autre ville grecque (Clerc, *Rev. Univers. du Midi*, 1898, p. 81 du tirage). Sans être égaux aux citoyens, ils jouissaient de certains droits et prenaient part aux grandes cérémonies religieuses de la ville. On croit que certains groupes, dans la frise des Panathénées, représentent des métèques, hommes et femmes, portant le matériel du sacrifice (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 63; *Dict. des Antiq.*, fig. 5022). En somme, cette classe constituait dans Athènes ce que nous appelons le monde commerçant et industriel, ce qu'étaient à Rome les chevaliers (ceux-ci avec des droits et une importance politique beaucoup plus considérable). On peut donc penser qu'il y avait là de grosses fortunes et des personnalités notables.

Cependant les rares allusions des auteurs aux métiers céramiques sont dédaigneuses (Brunn, *Gesch. Künstler*, II, p. 437). Aristophane parle en passant de « celui qui peint les lécythes pour les morts » (*Ecclesiaz.*, 996). Isocrate raille celui qui oserait comparer à Phidias un faiseur de poupées en terre cuite (*De perm.*, 2). Andocide disait que fabriquer des lampes, c'est faire œuvre d'étranger et de barbare (Schol. Aristoph., *Vesp.*, 1007). Tout cela, il est vrai, ne concerne pas directement les industriels dont nous avons à nous occuper et se rapporte soit à des branches secondaires de la céramique, soit à une époque plus basse. Mais nous devons en retenir un jugement général qui reflète l'opinion des Grecs à l'âge classique sur les artisans. Même si au VIe et au début du Ve siècle, le métier

a été plus considéré, il est peu croyable qu'il ait tenu un rang élevé. M. Furtwaengler avait supposé (*Griech. Vasenmal.*, pl. 6, p. 32 et pl. 15, p. 72) qu'en certains cas des grands peintres avaient pu se donner la fantaisie de décorer eux-mêmes un vase. Mais il a de lui-même corrigé cette hypothèse peu croyable (p. 282); aucun des exemplaires que nous avons conservés ne mérite le privilège d'être attribué à une autre main que celle d'un céramiste.

Ce qui est certain, c'est que la corporation des potiers attiques était admise à l'honneur de consacrer des ex-voto sur l'Acropole, à côté des belles œuvres d'art qui encombraient les abords des sanctuaires. Nous connaissons deux inscriptions qui sont des dédicaces d'offrandes faites par des céramistes athéniens, Nésiadès (ou Mnésiadès) et Euphronios (*Corp. inscript. attic.*, Suppl. au t. IV, n°s 362, 373 (215); cf. Studniczka, *Jahrb.*, 1887, p. 135-145). Elles sont gravées sur des fûts de colonnes ou des bases qui servaient de support à l'objet consacré. On peut se représenter ainsi quelque grand cratère comme le vase François, jetant sa note sombre au milieu des blanches statues et des stèles qui bordaient la Voie sacrée. Quelques-uns des beaux fragments qu'on a recueillis sur l'Acropole, comme la poterie signée de Néarchos (Klein, *Meist.*, p. 38), ont dû faire partie d'ex-voto céramiques, ainsi placés en évidence. Les autres débris, qui sont en quantité considérable (la publication en est confiée à MM. Graef et Hartwig qui préparent un ouvrage d'ensemble), proviennent sans doute des vases que les pèlerins apportaient en grand nombre et qu'ils laissaient près des autels ou dans les temples mêmes, après s'en être servis dans les sacrifices.

Non seulement le lieu de la consécration, réservé aux offrandes de prix, atteste déjà l'importance des industriels qui étaient admis à cet honneur; mais on a pu se

demander s'ils ne s'associaient pas quelquefois à de grands artistes pour faire leurs dédicaces. Une inscription (n° 373 [91] du *Corp. inscr. att. l. c.*) donne le nom d'un Néarchos dédiant une offrande en compagnie d'Anténor, fils d'Eumarès, qui fut le plus illustre sculpteur d'Athènes dans la seconde moitié du VIe siècle (Collignon, I, p. 365; cf. ci-d. p. 583). Si ce Néarchos était le céramiste connu (Klein, *Meist.*, p. 38), nous aurions là une preuve très précieuse de l'intimité établie entre un grand artiste et un industriel, entre un sculpteur et un peintre de vases. Nos déductions sur les rapports de la céramique avec le grand art et en particulier avec la sculpture (ci-d. p. 630) en recevraient une singulière confirmation. Malheureusement l'inscription est incomplète et ne donne pas la profession de Néarchos qui pourrait être un citoyen quelconque. Les restitutions proposées sont donc variables et ne reposent que sur des hypothèses (Studniczka dans *Jahrbuch Inst.*, 1887, p. 141 à 146).

Un autre ex-voto trouvé sur l'Acropole se rapporte sans contredit à un potier : c'est un bas-relief qui représente un fabricant assis, tenant deux coupes d'une seule main ; la fin de l'inscription seule subsiste, donnant un nom propre en ...ios qu'il est tentant de restituer au moyen du nom d'[Euphron]ios, car le style de la sculpture s'accorderait bien avec les dates adoptées pour ce céramiste (Lechat, *Sculpt. av. Phidias*, p. 367, fig. 29; cf. une stèle avec la déesse Athéna debout devant un ouvrier, graveur ou bijoutier, assis à son établi ; Pérdrizet dans *Mélanges Perrot*, p. 261, fig. 2).

Un beau cratère à figures rouges du Musée de Bruxelles, signé par le peintre Smikros, nous fournit encore sur la vie de ces artistes un renseignement aussi précieux que rare (C. Gaspar dans les *Mémoires et Monuments Piot*, IX, 1902, p. 19, pl. 2; Pottier, *Dou-*

ris, p. 17) : on y voit des éphèbes voluptueusement couchés sur des lits de banquet et entourés d'hétaïres; le personnage du centre porte le nom de Smikros, et nous n'avons pas de raison sérieuse de n'y pas reconnaître l'auteur du vase lui-même. Il est possible qu'il se soit flatté, lui et ses camarades, surtout à une époque où l'on n'admettait guère que la représentation de la jeunesse dans le décor céramique. Néanmoins, c'est le seul « portrait » peint de céramiste qu'on puisse citer et, si conventionnel qu'il soit, il donne une idée piquante de la vie de l'industriel enrichi (voy. encore l'hydrie de Munich attribuée à Phintias, *Vas. Samml.*, n° 6; Hartwig, *Meistersch.*, p. 194, qui paraît représenter et nommer plusieurs jeunes gens appartenant à l'entourage du potier Euthymidès).

Un fait important, dont il faut tenir compte pour comprendre le rôle social des céramistes, est l'accroissement subit des signatures d'artistes sur les vases entre le milieu du VIe et le milieu du Ve siècle. Auparavant, à peine compte-t-on quelques noms comme ceux d'Aristonophos sur un vase voisin de la période géométrique (Rayet-Collignon, fig. 22), du béotien Gamédès (*id.*, fig. 42), des corinthiens Charès et Timonidas (ci.-d. p. 441, 447, 452, 477). Après le vase François, c'est, en Attique, un débordement de signatures dont le flot s'accroît encore avec l'invention de la figure rouge, comme si les fabricants, prenant conscience de leur importance, voulaient ajouter à leurs produits la valeur d'une estampille authentique qui s'adressait à leur clientèle étrangère autant qu'à leurs compatriotes. On aurait tort d'y voir un simple effet de leur vanité. C'est une marque commerciale. De même, nous voyons dans l'histoire du meuble français certaines époques plus brillantes que d'autres où les Boulle et les Martin signent leurs œuvres.

Après O. Jahn (*Vasensammlung München*, 1854, p. cv),

Brunn avait esquissé dans sa *Geschichte der Künstler* (2e édit. 1889, II, p. 446 et suiv.) un répertoire de ces noms d'artistes. Le livre classique en la matière est aujourd'hui celui de M. Klein, *Meistersignaturen* (2e édition, Vienne, 1887) qui pourrait recevoir actuellement de nombreuses additions (cf. C. Smith, dans le *Catalogue of gr. vases in the Brit. Museum*, III, 1896, p. 22 et suiv.; Walters-Birch, II, p. 273 et suiv.). Nous connaissons maintenant une centaine de noms d'artistes différents. Les vases signés sont au nombre de plus de quatre cents. C'est la source la plus importante de renseignements sur la personnalité des fabricants et les différentes écoles qu'ils formèrent. On peut y puiser aussi quelques indications sur leur condition sociale. Par exemple, nous constatons qu'il n'y avait pas seulement des métèques parmi les céramistes. Leur nom est parfois suivi d'un patronymique (Eucheiros, fils d'Ergotimos; Ergotélès et Tléson, fils de Néarchos; Euthymidès, fils de Polios; Hiéron, fils de Médon), ce qui indique des citoyens libres. Teisias indique le plus souvent sa qualité d'Ἀθηναῖος. On trouve même, dans une signature de la fin du ve siècle, la mention du dème : Nicias, fils d'Hermoclès, du dème d'Anaphlystos (Walters-Birch, II, p. 258).

Il serait donc très exagéré de dire que les fabricants de vases appartenaient aux plus basses classes populaires et qu'on n'y trouvait guère que des éléments barbares et serviles (Th. Schreiber, *Wandbilder des Polygnotos*, p. 79; Schulze dans *Gött. gel. Anz.*, 1896, p. 243). Il y avait, en effet, à Athènes, des citoyens libres qui exerçaient le simple métier d'artisans (Guiraud, *La main-d'œuvre industr.*, p. 168). Mais ajoutons que la grande majorité des signatures donne le nom tout court du potier ou du peintre, et que plusieurs paraissent être des surnoms comme pouvaient

en porter des affranchis ou même des esclaves : Lydos, Skythès, Thrax, Paidikos, Epictétos, Smikros, Mys (Kretschmer, *Gr. Vas. inschr.*, p. 75, 76; Walters-Birch, II, p. 255).

On entrevoit, en somme, une société assez mêlée. En dehors de quelques chefs d'atelier, considérés pour leur fortune et pour leurs attaches avec les grands, elle se composait sans doute en majorité d'étrangers ou de fils d'étrangers, qui recrutaient eux-mêmes leurs apprentis et leurs ouvriers dans la basse classe. Le niveau intellectuel devait donc être, dans l'ensemble, médiocre. Il serait fort imprudent d'y chercher des érudits et des penseurs. Quelques potiers ont de l'éducation, puisqu'ils font des allusions aux vers de Théognis et aux poésies épiques (Hartwig, *Meistersch.*, p. 255, note 2; Walters-Birch, II, p. 261) ou qu'ils tentent eux-mêmes de rédiger leurs inscriptions sous une forme métrique, comme faisaient les sculpteurs (Klein, p. 13 et 16). Mais il faut s'en tenir, je crois, à une moyenne d'instruction très ordinaire (ci-d. p. 460). Beaucoup des ouvriers employés dans ces fabriques sont des illettrés, car sur un nombre considérable de vases, surtout dans la période des figures noires, on remplace les inscriptions qui accompagnent les sujets par des lettres sans suite ou même par des points noirs (E 734, 830 et suiv., 855; F 5, 9, 72, 226, 358; il faut noter que parfois ces simulacres prouvent seulement la rapidité du travail et non l'ignorance de l'ouvrier, Furtw.-Reichh., II, p. 8). Les fabricants eux-mêmes souffrent que le peintre, chargé de tracer leur signature sur le vase, estropie leur nom (Klein, p. 14). Panphaios est écrit Πάνφανος, Πάνφαος, Πάνφαις, Φαίφαιος. Une coupe d'Euphronios contient le barbarisme ἐποπίεσεν, pour ἐποίεσεν. Les fautes d'orthographe de tout genre sont fréquentes. Parmi ces ouvriers, nous avons vu que les femmes pouvaient

trouver place, d'après une peinture de vase citée plus haut (p. 688), et probablement ces ouvrières appartenaient à la basse classe du peuple. On a cependant voulu ranger quelques femmes au nombre des fabricants qui signaient les vases (Timagora, Télésaia; cf. Hauser dans *Jahrb. Inst.*, 1895, p. 157; Pollak, *Arch. epigr. Mitth.*, 1895, p. 19); mais ce point reste douteux. En somme, il y avait là tout un petit monde qui était, sous la direction du chef, l'auteur véritable des vases que nous admirons. Comme les figurines de terre cuite (Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, Introduction), ces poteries attestent la vitalité du sens artistique dans les couches profondes de la société athénienne. Mais il ne faut pas y voir des œuvres de génie. Les exagérations de Brunn, à cet égard, ont été justement combattues par M. C. Robert (*Bild u. Lied*, p. 97).

Quant au salaire de ces artisans, il ne nous est pas connu. Rappelons seulement que M. Guiraud (*La main-d'œuvre industr.*, p. 183) estime à environ une drachme la paye journalière d'un ouvrier attique, même dans les industries de rang plus relevé, et qu'à son avis, le citoyen libre, pratiquant un métier manuel, ne gagne pas plus que le métèque. On a vu plus haut (p. 685) la modicité du prix de vente attribué à leurs produits.

Un préjugé a contribué fortement à obscurcir notre jugement sur les peintres de vases et les conditions dans lesquelles ils travaillaient. Je me suis expliqué ailleurs sur ce sujet (*Mon. Piot*, I, 1895, p. 55; *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 24 et suiv.). Par un instinct naturel nous attribuons une place prépondérante au décor de la poterie. C'est lui qui nous intéresse le plus et nous en déduisons qu'il en était de même aux yeux des anciens. Pourtant les conditions de la céramique moderne nous avertissent que dans les

opérations multiples de la fabrication le décor occupe un rang sans doute important, mais non pas le premier. Tout le monde sait qu'aujourd'hui, dans une manufacture de porcelaines ou de faïences, le chef de fabrication est un ingénieur, un chimiste, qui s'occupe avant tout de la matière, de la façon et de la cuisson. Il s'adjoint parfois comme collaborateur un artiste qui s'occupe de la partie décorative et la fait exécuter sous sa surveillance par des peintres spéciaux; plus souvent, il emploie simplement des ouvriers décorateurs auxquels il remet les modèles tout faits qu'il a choisis. De toute façon, le peintre reste auprès de lui dans une situation secondaire. On est même surpris de constater la condition subalterne qui lui est faite, les difficultés qu'il éprouve à se faire connaître, à signer ses œuvres et à participer aux récompenses que reçoit le fabricant.

N'oublions pas, gardons-nous d'oublier les caractères qui sont particuliers à l'antiquité et qui la distinguent des temps modernes : un plus vif souci de la beauté, une moins rigoureuse division du travail, un art industriel plus étroitement uni au grand art. Mais, ces réserves faites, tout nous conduit à estimer le rôle du potier comme prépondérant, quand il s'agit de fabriquer des poteries. Le simple bon sens l'indique et Letronne avait déjà énoncé cette vérité en 1846 (*Œuv. compl.*, VI, p. 276).

L'étude que nous venons de faire nous prouve que les questions de technique, la qualité de l'argile, l'épuration de la terre plastique, les transformations de formes, le choix des couvertes et des couleurs, les vernis et les lustres, la construction des fours et les problèmes toujours très délicats de la cuisson, étaient autant de sujets d'études où le décorateur n'avait rien à voir. C'était pourtant, comme aujourd'hui, la base même de la profession (ci-d. p. 25-26). M. Reichhold en étu-

diant une belle coupe à fond blanc du Musée de Munich, remarque comme les couleurs sont bien choisies, avec quelle science on a préparé le fondant nécessaire à l'incorporation du blanc dans l'argile, de façon à rendre la peinture et le fond très solides, alors que dans d'autres vases du même genre les surfaces s'écaillent facilement, et, considérant cette superposition de matières différentes, songeant au retrait nécessaire que subissait l'argile à la cuisson, il éprouve un sentiment de haute admiration pour l'habileté extraordinaire d'une technique qui a su assurer l'inaltérable liaison de tous ces éléments différents (*Griech. Vasenmal.*, II, p. 26.) Brunn, avec sa perspicacité ordinaire, avait dès le premier moment démêlé cette vérité qu'on n'a fait qu'obscurcir ensuite (*Gesch. Künstler*, 2e éd., II, p. 438; cf. Rayet, *Céramiq.*, p. xv). Aussi ai-je pensé (*Gaz. B.-Arts*, *l. c.*, p. 27) qu'on devait s'expliquer ainsi la formule la plus fréquente employée par les signataires des vases : ὁ δεῖνα ἐποίεσεν, un tel a fait (plus rarement avec l'imparfait, ἐποίει). C'est l'estampille du fabricant. Elle contient avant tout les travaux relatifs à la technique. On se méprendrait tout à fait sur ma pensée en me faisant dire que c'est l'unique préoccupation du chef de fabrique (Ducati, *Brigo*, p. 9). Je n'ai nullement oublié la part prépondérante qui doit lui revenir aussi dans le décor (ci-d. p. 661). Je dis seulement que ce décor est souvent pour lui accessoire et que, pour cette raison, il n'y fait pas allusion. La formule comprend parfois une addition instructive, surtout à l'époque des figures noires (Klein, *Meist.*, p. 13), celle du pronom personnel μέ : un tel m'a fait (moi, le vase). Le même usage existait dans les inscriptions funéraires : le stèle parlait au nom du défunt (cf. Pottier, *Lécythes blancs*, p. 52). Par conséquent, il ne s'agit pas ici d'une partie du vase, du sujet peint qui serait seul désigné par la phrase. C'est

la poterie, considérée dans son ensemble, qui prend la parole.

D'autre part, les inscriptions nous apprennent que des céramistes comme Néarchos, Exékias, Euphronios, Douris, étaient à la fois potiers et peintres (Klein, p. 11 et 12) : tantôt ils signent avec ἐποίεσεν (a fabriqué), tantôt avec ἔγραψεν (a peint), parfois avec les deux verbes à la fois (ἐποίεσεν καὶ ἔγραψεν). C'est une indication précieuse pour nous montrer l'ensemble des qualités pratiques que pouvait réunir un même artiste. De plus, nous saisissons nettement le sens habituel d'ἐποίεσεν. Si on le distingue en certains cas d'ἔγραψεν, c'est donc qu'il s'applique à d'autres opérations que la peinture. C'est pourquoi un assez grand nombre de vases, sans aucun décor, sont cependant signés (Klein, p. 4 et 6). C'est la forme ou les qualités de la pâte et du lustre qui ont amené l'estampille (Brunn, *Gesch.*, II, p. 443). En d'autres cas, nous apprenons que le fabricant a donné tous ses soins à jauger exactement la capacité du vase : Lysias déclare par une inscription que son œnochoé, sans aucun décor peint, mesure un demi-chous (F 339).

Il en résulte aussi que de très beaux vases ne portent aucune signature. C'est là un problème que beaucoup d'archéologues ont signalé sans chercher à y répondre (Furtw.-Reichh., *Gr. V.*, p. 173), ou en l'attribuant au hasard et au caprice des fabricants (Ducati, *Brigo*, p. 9). N'y trouvera-t-on pas une solution plausible, si l'on tient compte de nos précédentes observations? Des poteries, si belles qu'elles fussent, auxquelles le chef de fabrication n'avait apporté lui-même aucune part de travail, exécutées par son personnel, d'après des modèles courants de son atelier, ne paraissaient pas dignes de l'estampille (cf. Brunn, *l. c.*, p. 438; J. Harrison dans *Journ. hell. stud.*, IX, p. 145). Pour

quoi, au contraire, des vases qui nous semblent assez insignifiants, étalent-ils aux yeux la signature du fabricant? C'est qu'il y avait mis quelque nouveauté de forme, quelque changement de proportions, quelque composition inédite. Le vase signé pourrait donc être une sorte d'*editio princeps*, où le maître de fabrique avait introduit un élément qu'il jugeait important. Telle est du moins l'hypothèse que l'on peut proposer sur ce sujet encore obscur.

La vraie difficulté est de savoir quand le mot ἐποίεσεν tout seul non seulement désigne la fabrication du vase, mais englobe aussi le décor peint. Car on ne peut pas douter qu'à une certaine époque, surtout au début et pendant la période des figures noires, cette brève formule n'ait été assez extensive. Par exemple, nous trouvons sur une coupe de Berlin (Klein, p. 75) la double signature de Nicosthènes et d'Anaklès, toutes deux accompagnées du verbe ἐποίεσεν. Il ne peut pas y avoir deux potiers. Y a-t-il eu deux peintres, chacun peignant un côté? C'est peu vraisemblable et, d'ailleurs, nous connaissons bien Nicosthènes comme potier; son collaborateur Anaklès doit donc être le peintre. De même Glaukytès et Archiklès signent ensemble, avec ἐποίεσεν, une coupe de Munich (Klein, p. 77). Il est difficile de déterminer lequel des deux est le peintre. Mais de ces exemples nous devons conclure que le mot ἐποίεσεν peut contenir l'opération de la peinture elle-même (Brunn, p. 442; Klein, p. 14). Dans le groupe des figures noires, la formule ἐποίεσεν est de beaucoup la plus fréquente et la désignation spéciale ἔγραψεν apparaît rarement (Brunn, p. 443; Klein, p. 10). Il est donc vraisemblable que l'usage n'était pas encore bien établi de distinguer nettement les deux éléments.

En somme, il y a deux formules parfaitement claires, qui ne prêtent à aucune équivoque : ὁ δεῖνα ἐποίεσεν

καὶ ἔγραψεν et ὁ δεῖνα ἔγραψεν. Sur celles-là on peut échafauder des raisonnements sûrs. Il y en a une troisième, la plus fréquente, ὁ δεῖνα ἐποίεσεν, qu'il faut interpréter avec prudence, mais qui, en tout cas, s'applique toujours au personnage principal et responsable, au chef de la fabrication. C'est ce chef responsable qui dirige l'ensemble de la fabrication, qu'il s'agisse de la préparation de la pâte plastique, ou du façonnage, ou de la cuisson, ou de la peinture. S'il n'exécute pas lui-même, il guide l'ouvrier et rectifie les fautes. S'il ne peint pas, c'est lui du moins qui a choisi ou composé les modèles placés sous les yeux du décorateur.

N'est-ce pas d'ailleurs l'habitude du grand art? Ceux qu'on pourrait appeler les directeurs de la partie artistique, dans la construction d'un temple, ont-ils toujours exécuté de leurs propres mains la décoration sculptée? N'est-ce pas surtout en instruisant leurs équipes d'artistes, en modelant les maquettes, que Phidias a travaillé au Parthénon, que Timothée a créé l'Asclépiéion d'Epidaure (Collignon, *Sculpt. gr.*, p. 51, 195)? Là encore l'assimilation nous paraît permise entre les industriels et ceux qui furent de tout temps leurs modèles. On peut comparer aussi la direction de ces chefs de fabriques à celle qu'eurent au moyen âge certains enlumineurs de manuscrits qui, traçant en marge les squisses des sujets, les faisaient développer et exécuter par des peintres subalternes et anonymes (H. Martin dans *Revue arch.*, 1904, II, p. 17).

Avec le système à figures rouges, nous voyons se multiplier beaucoup la désignation du peintre, ἔγραψεν (Klein, p. 6). C'est un signe de l'importance plus considérable qu'a prise à cette époque le décorateur. Il est, auprès du chef de fabrique, un collaborateur qui grandit et se rend chaque jour plus utile. La division du travail s'accentue, comme dans toute

industrie prospère qui doit satisfaire à une clientèle de plus en plus nombreuse. Le peintre tend à devenir une sorte de sous-chef dans la fabrique. S'il est admis à inventer et à composer lui-même les motifs, s'il les propose et les fait accepter par le maître potier, comment lui refuser la part légitime qui lui revient dans la création de l'œuvre? Mieux encore, s'il atteint la renommée, s'il passe pour un des meilleurs exécutants d'Athènes, ce sera pour l'industriel qui l'emploie une sorte de réclame que de faire figurer son nom sur ses vases. La répétition régulière de quelques signatures de peintres permet de croire qu'au temps des figures rouges certains décorateurs arrivèrent à une réputation suffisante pour marcher de pair avec les fabricants et leur imposer leurs conditions. Par exemple, Epictétos, qui a peint 26 vases connus, a travaillé pour cinq potiers différents (Klein, p. 15 et 100). Douris a signé comme peintre environ trente vases; une seule fois il se nomme comme potier et trois fois il fait connaître les potiers qui lui ont fourni des vases à décorer : Python, Cléophradès, Calliadès (Klein, p. 152 et suiv.). Au contraire, le peintre Macron n'a signé qu'une fois, à notre connaissance, le décor qu'il exécutait pour le potier Hiéron (Klein, p. 173).

Il est donc sage d'admettre une certaine élasticité dans ces relations de potier à peintre; ici comme ailleurs, la vie antique ne se laisse pas enfermer dans des formules étroites. Si nous essayons de réagir contre l'opinion courante et de mieux définir les attributions prépondérantes des chefs de fabrique considérés comme potiers, nous ne cherchons nullement à réduire outre mesure la part des peintres, qui ne restèrent pas toujours obscurs et trouvèrent souvent l'occasion de faire éclater leur mérite. Clitias pouvait sans doute se dire l'égal d'Ergotimos, Oltos d'Euxitheos, Douris de n'importe quel maître potier de

son temps. Mais, d'une façon générale, la prépondérance du potier, chef de toute la fabrication, paraît un principe important à poser. Car, à côté de ces maîtres, que d'ouvriers, que d'apprentis, dont nous possédons les œuvres, n'ont jamais fait que reproduire les modèles mis entre leurs mains ou se sont contentés d'imiter le style de leurs camarades plus renommés ! Les générations qui se sont succédé dans la céramique aux VIe et Ve siècles représentent tout un monde qui ne peut pas être reconstitué par une centaine de signatures. Nous sommes très loin d'avoir, par les inscriptions elles-mêmes, tous les noms des fabricants importants. Une coupe peinte par Phintias nous a fait connaître le nom du potier Deiniadès qui ne revient nulle part ailleurs; de même pour le potier Calliadès, collaborateur de Douris. Une inscription de l'Acropole, citée plus haut (p. 692), nomme un certain Mnésiadès, fabricant peut-être aussi considéré qu'Euphronios, et dont les œuvres nous sont totalement inconnues.

De ce qui précède, il résulte que, pour bien comprendre l'histoire de la céramique au temps des signatures d'artistes, nous devons avoir grand soin de distinguer les cas où l'artiste signe ἐποίεσεν et ceux où il signe ἔγραψεν. C'est actuellement le seul moyen de faire la part entre ceux qui sont avant tout des chefs d'atelier, et ceux qui sont seulement des décorateurs. C'est une idée regrettable de M. Klein d'avoir mêlé ce que O. Jahn et Brunn avaient soigneusement séparé (*Vasensamml.*, p. CV; *Gesch.*, II, p. 439) et d'avoir considéré la formule du peintre comme le pivot de tous les raisonnements (*Meist.*, p. 6). De graves erreurs sont nées de cette confusion. On a pris l'habitude de considérer tout signataire de vase comme un artiste dessinateur. On parle couramment du style de Nicosthènes, du style de Hiéron, du style de Brygos. Or, aucune des inscriptions que nous possédons ne permet d'affirmer que Ni-

costhènes ou Hiéron ou Brygos aient peint *eux-mêmes* les vases qui étaient fabriqués dans leur atelier et marqués de leur estampille ἐποίεσεν. Je ne fais pas cette restriction pour diminuer le rôle de ces maîtres. Au contraire, leur formule laconique établit que, dans leur petit empire industriel, ils n'ont admis aucune personnalité marquante à côté d'eux. Ce qui est sûr, c'est que tout a été subordonné à leur direction, à leur conception des formes, à leur choix des sujets, à leur entente personnelle de la composition. Il pourrait se faire qu'ils n'eussent jamais tenu la poterie dans leurs mains et pourtant que cette œuvre d'art fût vraiment le produit de leur intelligence, comme aujourd'hui quelque engin formidable de l'industrie métallurgique sort d'un atelier, sans que celui qui l'a créé et construit l'ait seulement touché du bout du doigt. Dans ce sens, on peut parler du style de Hiéron ou de Brygos, mais à condition de comprendre ce que le mot signifie. Le chef de fabrique, le patron, comme nous dirions, celui qui signe ἐποίεσεν tout court, est l'âme du personnel qui l'entoure et où le peintre a sa place marquée, mais plus modeste. C'est lui, qui, dans l'immense majorité des cas, est le seul et véritable artiste, qu'il soit exécutant ou non; c'est lui qui compose les modèles, qui tire du grand art tout ce qu'il y trouve de profitable pour son métier, et qui jette le pont entre l'élite des génies créateurs et la foule des ouvriers. Dans l'Athènes de Pisistrate et de Thémistocle, ces hommes ont dû jouer un rôle social qui fut considérable; on leur doit l'admirable floraison qui fit de l'industrie grecque une sorte de phénomène unique et précieux.

En dehors des signatures de fabricants et de peintres, des noms d'éphèbes figurent en grand nombre sur les vases de la même période et nous conduisent à des conclusions analogues. La liste en a été dressée par M. Klein

dans ses *Lieblingrinschriften* (2e édit., 1898; cf. Wernicke, *Die gr. Vas. mit Lieblingsnamen*, 1890; C. Smith, *Catal. Brit. Mus.*, III, p. 24 et suiv.; Walters-Birch, II, p. 265, 277). Elle comprend plus de 170 noms répartis sur un total d'environ 550 vases. Les noms de femmes y sont en très petite minorité (Klein, p. 2). Qu'est-ce donc que cette acclamation de καλός, placée à côté d'un nom d'homme, sinon l'expression d'admiration naïve et de fierté que les célébrités du jour, les représentants de la « jeunesse dorée », comme on l'a dit, inspiraient à la foule athénienne (Klein, p. 2; Studniczka, *Jahrbuch Inst.*, 1887, p. 160; cf. *Gazette des B.-Arts*, 1902, I, p. 34; *Monuments Piot*, IX, p. 168)?

On a pu admettre que parfois le nom d'éphèbe se rapportait au personnage représenté sur le vase (*Jahrb. Inst.*, 1887, p. 163; G 105), mais il faut dire que c'est un cas exceptionnel et qu'en général le sujet vise tout autre chose que le portrait du καλός (Furtw.-Reich., p. 100). On a rapproché, avec raison, de cet usage certaines faïences italiennes, les *coppe amatorie*, fabriquées à Pesaro au XVIe siècle et que décorent des bustes de femmes accompagnés de dédicaces amoureuses, *Lucretia diva*, *Camilla bella*, etc. (S. Reinach dans *Revue arch.*, 1894, II, p. 71; cf. Ed. Garnier, *Dict. de la Céramique*, 1893, p. 5).

M. Hartwig a eu raison, je crois, d'ajouter qu'il pouvait s'y mêler des noms de camarades, d'apprentis populaires dans les ateliers (*Meisterschalen*, p. 7, 11; cf. *Monuments et Mémoires Piot*, IX, p. 172). Mais il est vraisemblable que la grande majorité de ces personnages acclamés — et nous le savons par des noms historiques comme ceux de Miltiade, Mégaclès, Léagros, Glaucon, Alcibiade — appartenait à la haute société et principalement au monde politique. Les industriels qui les célébraient n'obéissaient pas à un mobile tout à fait désintéressé : en se plaçant sous l'invocation de tel jeune

aristocrate, dont la beauté ou les chevaux de course excitaient l'admiration publique, ils faisaient en même temps un appel adroit à la clientèle et à la protection d'une famille riche. Ici encore, nous trouvons un indice de subordination et de patronage qui dénote la condition modeste des fabricants.

Telle est la physionomie qu'en l'absence de documents plus précis, nous pouvons actuellement prêter à la corporation qui nous occupe. Placée à mi-côte dans le monde athénien, elle a sa base dans les classes populaires et ne touche que par son sommet à la haute société. C'est encore une raison de n'y chercher ni des philosophes, ni des érudits, ni même des créateurs artistiques au sens étroit du mot. Il serait vain de se dissimuler les obscurités qui entourent encore ce difficile sujet. J'ai voulu surtout signaler le danger qu'on court en fondant toute une théorie de la céramique grecque sur l'histoire des peintres seuls, ou en étudiant comme peintres des artistes qui ont été, avant tout, des potiers. De fortes et consciencieuses études ont été ainsi conduites à des conclusions qui, sur ce point, m'ont paru tout à fait erronées (cf. *Gazette des B.-Arts*, *l. c.*, p. 29). D'autres archéologues se sont rapprochés déjà des idées qui sont exposées ici, mais sans en déduire les mêmes conséquences. Par exemple, l'opinion de M. Furtwaengler (*Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 142; *Griech. Vasenmal.*, p. 103), très voisine de la mienne sur la valeur générale de l'estampille ἐποίεσεν, conserve cependant au décor peint un rang supérieur à tout le reste et abandonne le façonnage à des subalternes quelconques. Les idées que nous exprimons, les uns et les autres, sur ces délicates questions, recevront du temps et des découvertes ultérieures les corrections nécessaires.

IX. — Chronologie des vases attiques.

On a vu plus haut (p. 50-55) les données générales de la chronologie céramique. La période qui va de Pisistrate aux guerres Médiques est celle qui permet d'arriver à la plus grande précision. En somme, elle sert de base à tout le reste. On lui superpose ou on lui ajoute les catégories plus anciennes ou plus récentes. Mais, en dehors d'elle, les calculs peuvent varier beaucoup (ci.-d. p. 310, note 1). Ici, au contraire, les divergences sont peu sensibles. Que, par exemple, M. Klein place le groupe d'Epictétos au temps du réformateur Clisthènes (510-508 av. J.-C.) et la période active d'Euphronios entre 490 et 455 (*Liebl.* p. 27-30), ou que M. Furtwaengler fasse remonter Andokidès à 540-520 et Euphronios à 510-470 (*Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 109 et 112; *Griech. Vas.*, p. 100), ou que M. Hartwig adopte pour ce dernier les chiffres intermédiaires de 500-460 (*Meistersch.*, p. 4; cf. St-Jones, dans *Journ. hell. stud.*, 1891, p. 378-389), on conviendra qu'une différence de 10 à 20 ans n'est pas grande et que l'on ne peut guère prétendre, dans l'état de nos connaissances, à une exactitude plus rigoureuse.

Autrefois, on faisait commencer la figure rouge après les guerres Médiques (Rayet, *Céramiq.*, p. 158). Pourtant Ross avait depuis longtemps remarqué (*Arch. Aufs.*, I, p. 126, pl. 9 et 10; Klein, *Euphronios*, p. 39 et 52) que des tessons de ce style se rencontraient dans la couche mêlée de cendres et de débris qui, dans les remblais du Parthénon, semblait appartenir à l'époque de l'incendie allumé par les Perses en 480. Mais on attribuait le fait au hasard des remaniements

postérieurs (Rayet, p. 159). Les fouilles faites sur l'Acropole en 1886 ont donné complètement raison à Ross. Notons que O. Jahn (*Vasensamml.*, p. CLXXV) et de Witte (*Etud. sur les vas.*, p. 77) avaient déjà admis sa théorie. Les débris à figures rouges se sont trouvés en telle abondance dans la couche incinérée, que les Allemands appellent *Perserschutt*, et eux-mêmes portent si souvent les traces du feu que personne aujourd'hui ne doute de la démonstration. On peut seulement exprimer des réserves sur l'emploi trop rigoureux qu'on a voulu faire de ce point de repère et s'associer aux observations présentées à ce sujet par M. Klein (*Liebl.*, p. 26). Par exemple, M. Graef y a cherché la preuve que la série des vases à figures rouges de style libre pourrait être reportée vers 470-460 (*Jahrb. Inst.*, 1898, p. 66), mais cet avis n'a pas paru acceptable (Hauser, *Strena Helbig.*, p. 120; Helbig, *Les Hippeis ath.*, dans *Mém. Acad. Inscr.*, 1902, p. 264; Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.*, p. 36, 39). Il est profondément regrettable qu'on ait négligé, au cours des fouilles, de tenir un journal très exact des découvertes faites et de noter la disposition des objets dans les terres. Contentons-nous de constater que parmi les fragments soumis à l'action de l'incendie de 480 se trouvent beaucoup de peintures appartenant au style d'Euphronios, Douris, Hiéron, Brygos (Graef dans *Jahrb.*, 1893, *Anz.*, p. 19). Par conséquent, la technique à figures rouges était dans son complet développement quand les Perses mirent la ville à sac.

Je puis ajouter aujourd'hui un renseignement qui confirme le précédent. La mission de Morgan, dans ses fouilles de Suse, en Perse, a découvert un fragment de vase en forme de cheval dont l'auteur est, avec une quasi-certitude, le potier Sotadès, connu par d'autres travaux céramiques du plus beau style. Les circonstances de la découverte m'ont fait penser que ce

débris pouvait provenir du butin prélevé par les soldats de Xerxès vainqueur dans les ateliers du Céramique d'Athènes. Par conséquent, Sotadès aurait exécuté ce vase entre 490 et 480, probablement en souvenir de Marathon et à l'imitation du trophée élevé pour cette victoire (*C. rendus Acad. Inscr.*, 1902, p. 428; 1903, p. 216). Or l'ensemble des vases signés par Sotadès le place dans une période indubitablement postérieure au groupe d'Euphronios, Douris, Brygos. Donc ceux-ci ont travaillé avant les guerres Médiques.

Ce principe établi, on peut chercher dans d'autres faits des points de repère chronologiques. Par exemple, il est assez vraisemblable, si le mot καλός s'applique à des jeunes gens connus de la cité athénienne, que plusieurs de ces noms se retrouvent dans l'histoire politique. On lira l'article plein d'aperçus ingénieux que M. Studniczka a consacré à cette question (*Jahrbuch Inst.*, 1887, p. 159 et suiv.). Les vases qui portent le nom d'Hipparchos ne se rapportent-ils pas au célèbre fils de Pisistrate, tué par Harmodios et Aristogiton en 514? La coupe du musée d'Oxford où se lit le nom de Miltiade ne désigne-t-elle pas le vainqueur de Marathon? Léagros, si souvent mentionné sur les vases du groupe naissant d'Euphronios, n'est-il pas le même que le stratège athénien mort en 467? Et ne trouvons-nous pas une confirmation évidente de ce fait sur d'autres vases plus récents qui nomment Glaucon, fils de Léagros, alors que Thucydide nous apprend qu'un Glaucon, fils de Léagros, commandait les vaisseaux athéniens devant Corcyre au début de la guerre du Péloponnèse (I, 51)? On pourrait ainsi suivre à la piste sur les vases beaucoup de personnalités illustres : Hippocratès, frère du réformateur Clisthènes; Mégaclès, Callias, chefs du parti aristocratique; Panaitios, un combattant de Salamine; Hippodamas, stratège en 459; enfin le célèbre Alci-

biade lui-même (pour la discussion sur ces assimilations, voy. *Jahrb.*, 1891, p. 239 ; Rayet, *Céramiq.*, p. 104, 118 ; Klein, *Lieblingsinschr.*, p. 6, 27-29 ; Hartwig, *Meistersch.*, p. 10-11 ; Walters-Birch, I, p. 503 ; II, p. 267). On comprend tout ce qu'il est facile d'en tirer pour la date des vases eux-mêmes. Mais on ne doit pas non plus se dissimuler les périls de ces inductions. Par exemple, la coupe qui porte le nom de Miltiade se rattache au cycle d'Epictétos et paraît bien plus ancienne que les guerres Médiques (P. Gardner, *Ashmol. Mus.*, p. 30). Le même nom était porté par des personnages différents, et nous trouvons un Hipparchos archonte en 496, qui pouvait être un *παῖς καλός* vers 520 et n'avoir rien de commun avec le Pisistratide. Les noms de Mégaclès, de Callias et de tant d'autres, ne sont pas nécessairement ceux que nous trouvons dans les historiens. En somme, le repère chronologique le plus sûr est celui que nous fournit la filiation Léagros-Glaucon, parce qu'elle concorde dans les inscriptions de vases et dans les textes. Mais quel âge avait Léagros quand il mourut en 467 ? Quel âge avait son fils quand il commandait à Corcyre ? On en est réduit aux conjectures. Nous sommes encore ramené à dire que la période d'ensemble, pour les vases portant ces deux noms, se place à peu près entre 520 et 470.

Historiques ou non, les personnages nommés sur les vases peuvent cependant nous aider à établir une chronologie importante pour les noms des fabricants eux-mêmes. M. Hartwig a établi avec beaucoup de vraisemblance que deux vases différents, qui portent le même nom d'éphèbe, doivent être, à dix ans près, contemporains (*Meistersch.*, p. 8). Par conséquent, les fabricants ou les peintres qui ont inscrit sur leurs vases les mêmes noms d'éphèbes sont également contemporains. Ces synchronismes sont précieux et

M. Klein a dressé des tableaux où l'on saisit d'un coup d'œil les groupes d'artistes qui appartiennent au même temps. Ainsi, le nom d'Hipparchos unit Epictétos et Paidikos; celui de Léagros réunit Chachrylion, Oltos et Euxithéos, Euphronios. Les noms de Lykos et de Panaitios font vivre ensemble Euphronios et Douris; celui d'Hippodamas, Douris et Hiéron; celui de Mégaclès, Phintias et Euthymidès, etc. (Klein, *Meist.*, p. 25; *Liebl.*, p. 15-19).

On peut établir aussi différentes périodes dans la carrière d'un même artiste : les vases qui mentionnent Léagros sont parmi les plus anciens dans l'œuvre d'Euphronios; ceux qui mentionnent son fils Glaucon sont naturellement de vingt à trente ans plus récents. On voit que de renseignements précieux contiennent ces listes éphébiques. Elles donnent une base solide à la chronologie des vases à inscriptions et elles ont permis à M. Klein de substituer à l'ordre alphabétique, dont Brunn s'était prudemment contenté (*Gesch. Künstl.*, II, p. 446), un classement d'artistes par groupes et par époques (*Meist.*, p. 2-9). Assurément nous restons encore indécis pour nombre d'entre eux, mais, le style des œuvres aidant, il est possible de les rattacher à tel ou tel groupe.

Sur les vases à figures noires, on compte déjà 50 noms d'éphèbes ou de femmes (Klein, *Liebl.*, p. 11-13), répartis sur près de 80 vases, mais nous ne disposons encore d'aucun nom répété en double sur des vases signés par des fabricants. Stésias et Onétoridès sont nommés par Exékias; Callias, Néocleidès et Clitarchos par Taleidès; Hippocritos par Glaukytès. Mais le même nom d'éphèbe ne réunit pas deux ateliers différents (Klein, *Meist.*, p. 50). Nous voyons que le fabricant Timagoras (ou Timagora?) trouve beau le jeune Andokidès, et s'il est vrai que cet Andokidès est celui qui nous est connu par des peintures de technique

mixte, nous pouvons réunir ces deux artistes avec quelque distance d'âge. Nous savons, d'autre part, que Eucheiros est le fils d'Ergotimos, un des auteurs du cratère François; que Tléson et Ergotélès sont les fils de Néarchos. C'est donc un moyen de différencier deux générations d'artistes et, par suite, une grande quantité d'œuvres. En effet, Néarchos est, par le style de sa peinture, apparenté à Amasis. Tléson entraîne à sa suite toute la série des peintres de petites coupes.

En résumé, voici le tableau des noms de céramistes que je présenterais pour l'époque des figures noires attiques, réserve faite des découvertes et publications ultérieures. Les listes de M. Klein sont à compléter au moyen d'ouvrages plus récents, comme l'édition parue en 1905 de la *Pottery* de Birch, refondue par M. Walters (t. II, p. 273 et suiv.). J'ai soin de séparer, pour les raisons exposées plus haut (p. 704), les signatures des potiers (ἐποίεσεν) et celles des peintres (ἔγραψεν).

I. *Style archaïque des figures noires. Prédominance des grands vases; débuts de la coupe.*

Potiers : Ergotimos, Néarchos, Amasis, Exékias, Taleidès, Cleimachos, Timagoras (ou Timagora, nom de femme?), Colchos, Archiclès et Glaukytès.

Peintres : Clitias (collaborant avec Ergotimos), Sophilos, Néarchos (peintre et potier), Lydos, Mnésicleidès, Exékias (peintre et potier).

II. *Style plus facile des figures noires. Style traditionnel des grands vases; développement des coupes à petits sujets.*

Potiers : Tychios, Charitaios, Théozotos, Eucheiros (fils d'Ergotimos), Tléson et Ergotélès (fils de Néarchos), Hermogénès,

Tlenpolémos, Kaulos, Soclès, Néandros, Phrynos, Myspios, Epitimos, Chiron, Thrax, Télésaia (nom de femme?), Xénoclès, Antidoros, Sondros, Nicosthènes, Andokidès, Panphaios, Hischylos.

PEINTRES : Sakonidès (collaborant avec Tlenpolémos, Hischylos et Kaulos), Cleisophos (avec Xénoclès), Anaklès (avec Nicosthènes).

III. *Style mixte. Application simultanée des figures noires et des figures rouges.*

POTIERS : Nicosthènes, Andokidès, Panphaios, Hischylos, Typheithidès, Chélis.

PEINTRES : Epictétos (avec Nicosthènes, Panphaios, Hischylos), Epilykos.

IV. *Style mixte. Peinture de figures noires au trait sur fond blanc.*

POTIER : Pasiadès.

V. *Prolongation des figures noires durant le Ve siècle.*

POTIER : Kittos.

PEINTRE : Sikélos.

Cette liste n'a pas la prétention de donner tous les noms connus. Elle ne contient pas la liste des potiers ou peintres qui ne sont pas attiques (béotiens, corinthiens, etc.) Je n'ai pas maintenu Oikophélès, que je croirais plutôt établi en Béotie, et j'ai conservé, au contraire, Théozotos comme travaillant en Attique (F 69). J'ai laissé de côté des noms dont la lecture n'est pas sûre, comme ceux de Myson, Priapos et Psoiéas. Je n'ai pas cité les peintres de plaquettes (Skythès, Euphilétos, Paséas), ni les fabricants qui ne nous ont laissé que des vases sans décor (Teisias, Criton, Lysias, etc.), ni les modeleurs de vases plastiques (Proklèès, Charinos, Kaliadès) dont nous parlerons plus loin (Salle H).

D'après les données chronologiques exposées ci-dessus, les dates d'ensemble seraient : pour le premier groupe, l'époque de Pisistrate (560-527) ; pour le second et le troisième, l'époque des Pisistratides (527-510).

On remarquera combien les noms de potiers proprement dits sont plus nombreux, dans cette période, que ceux des peintres, et encore parmi ceux-ci il en est qui sont à la fois potiers et peintres. Le rôle exclusif de décorateur est moins usité qu'il ne le sera à l'époque des figures rouges. Notons aussi que les plus intéressantes signatures d'artistes sont placées ici sur les grands vases, comme le cratère (Ergotimos et Clitias), les amphores (Amasis, Exékias, Taleidès, Nicosthènes, Andokidès), les hydries (Timagoras, Tychios, Charitaios). Les coupes sont déjà nombreuses et occupent beaucoup de fabricants (Glaukytès, Tléson, Hermogénès, Tlenpolémos, etc.), mais les sujets qui les décorent sont peu importants ; ils commencent à prendre plus de valeur dans la catégorie mixte. Nous verrons qu'au temps de Douris, Hiéron, Brygos, la coupe deviendra le vase préféré.

DESCRIPTION

Comme dans les salles précédentes, notre numérotage est destiné à faire comprendre surtout l'histoire du dessin. Nous avons donc laissé de côté le classement continu par formes, assurément plus commode, mais beaucoup moins instructif (ci-d. p. 68). Nous ne l'avons adopté que par petits groupes séparés, permettant de suivre les diverses modifications de la composition et du style. D'une façon générale, voici les grandes divisions que nous avons cru pouvoir établir :

I. *Premier groupe* (1 à 28). — Figures noires, de style archaïque, liées aux traditions des écoles corinthienne et ionienne, généralement antérieures au groupe d'Amasis et Exékias.

II. *Deuxième groupe* (29 à 99). — Figures noires de style perfectionné, correspondant au groupe de Clitias, Amasis, Exékias.

III. *Troisième groupe* (100 à 204). — Figures noires à l'époque de l'invention de la figure rouge, correspondant au groupe de Nicosthènes, Panphaios, Andokidès.

IV. *Quatrième groupe* (205 à 321). — Figures noires de fabrication courante, continuant même à subsister avec les figures rouges.

V. *Cinquième groupe* (322-537). — Figures noires de style tardif et décadent.

I. — *Figures noires de style archaïque, liées aux traditions ioniennes et corinthiennes.*

F 1-11. — Amphores à tableaux et hydries. La transition avec la Salle E est bien marquée par les poteries

1 à 10. Elles ne se distinguent des précédentes que par la technique, par la couleur de l'argile, par le luisant du noir de plus en plus beau; mais la forme, les ornements et les sujets sont les mêmes : exploits d'Hercule (1), banquets (2), scènes bachiques (3, 5, 6), naissance d'Athéné (4), combats de guerriers (4, 6, 8, 9), chars de guerre ou de parade (7, 8, 9, 10), sacrifices religieux (10), cavaliers (7, 8, 9), sirène barbue (11) empruntée aux plus anciens types de l'Ionie et de Corinthe.

Ce qui caractérise les amphores de cette série (1 à 5), c'est non seulement un progrès dans la fabrication, une argile plus foncée et plus rouge (ci-d. p. 653), un lustre noir plus brillant et plus solide, mais, dans la composition, une prédilection marquée pour le décor en métopes. C'est une sorte de rupture avec la disposition en zones circulaires, familière aux Corinthiens, Chalcidiens et Ioniens. C'est un retour à une esthétique plus ancienne et vraiment nationale, dont les vases du Dipylon du VIIIe siècle (A 509 et suiv.) et les plus anciennes amphores attiques du VIIe, comme l'amphore de Nessos (*Antike Denkm.*, pl. 57), fournissent un grand nombre d'exemples. La division en tableaux existait dès l'époque mycénienne (Furtwaengler-Lœschcke, *Myk. Thongef.*, pl. 8) et elle s'était transmise aux décorateurs de l'époque dorienne : elle convenait bien aux principes rigoureux et symétriques de leur art. Nous ne devons donc pas nous étonner que la peinture céramique se porte de ce côté avec une préférence marquée, au moment où l'art national sous Solon et Pisistrate prend un essor définitif et où cette peinture subit l'influence marquée de la sculpture (ci-d. p. 630). Le tableau de l'amphore correspond à la métope sculptée du temple. D'autres industries, comme celle des plaques de métal repoussé, s'y attachent aussi avec prédilection (De Ridder, *De ectypis æneis*, 1896).

Bientôt, sous l'influence de certains Attiques *ionisants* comme Clitias et Nicosthènes, les fabricants d'amphores retourneront à la zone libre et circulaire (voy. les nos 57 et suiv., 216 et suiv.); mais on s'apercevra plus tard que le système des tableaux réservés avait des avantages très réels pour la conservation des liquides (ci-d. p. 646 et cf. p. 786).

La série des hydries offre beaucoup de détails qui indiquent l'influence métallurgique, toujours présente au souvenir et aux yeux des modeleurs d'argile (ci-d. p. 641). Ils copient textuellement les types de bronze dont nous avons conservé quelques originaux qui permettent la comparaison, tout en faveur de l'industrie métallurgique (Furtw. et Reichh., *Griech. Vas.*, p. 162).

Dans l'hydrie F 7 (départ du char de guerre), construite d'après des principes anciens, on constate une rondeur et une lourdeur de formes, dans l'épaule notamment et dans les anses, qui va en se perfectionnant jusqu'au moment où elle trouve dans la forme F 9 (quadrige vu de face), avec l'épaule presque plate, les flancs plus larges, les anses de côté plus petites, l'anse d'arrière arrêtée au ras de l'embouchure, un galbe qui restera classique. On remarquera aussi dans cette pièce l'admirable réussite du noir luisant et du fond jaunâtre; les blancs sont incisés. Le sujet de la monomachie, qui chez les Corinthiens avait la valeur d'un sujet nouveau et important (E 621 et suiv.), devient accessoire et se trouve relégué sur l'épaule (cf. F 8, 41, 51, etc.), en vertu de la hiérarchie des genres (ci-d. p. 250).

Une mention particulière est due à l'hydrie 10, un des plus beaux spécimens du genre, un des plus instructifs pour la persistance des éléments anciens : décor géométrique aux deux côtés de l'épaule; souvenir du métal dans les rivets de l'anse postérieure, dominée par une tête de femme en relief; composition, style et proportion des personnages fortement in-

fluencés par l'art corinthien antérieur. On y découvre, en même temps, dans l'ambition de grandir la scène, de donner aux figures une importance majestueuse, le trait propre à l'art attique proprement dit, qui tend à se débarrasser de ses liens avec les fabriques étrangères et à renouer avec l'ancienne tradition nationale (ci-d. p. 627). Les sujets mêmes, sur l'épaule une scène de sacrifice, avec l'autel allumé et recouvert d'un dais, sur la panse le char nuptial avec son cortège d'assistants, ont une couleur plus familière que mythique et l'on y retrouve l'esprit qui inspirait naguère les peintures du Dipylon (ci-d. p. 217).

F 12-14. — Amphores à tableaux. Les sujets gagnent en importance et entrent plus franchement dans le courant attique. Après le type connu du départ du guerrier (12), voici le Jugement des trois Déesses (13) sous une forme archaïque, où Pâris apparaît barbu et fort effrayé devant Hermès (cf. plus loin F 31), Hercule combattant le centaure Nessos qui enlève Déjanire (14). L'ornementation classique des Attico-Corinthiens se modifie : au lieu de la double rangée de palmettes et de lotus incisés (E 830 et suiv., F 1-5), on trouve à la base du col une seule rangée de boutons droits ou renversés d'où l'incision a disparu (cf. la série 19 et suiv.).

F 18. — Cette hydrie résume les plus précieuses conquêtes faites par la céramique du temps. Tandis que les vieux souvenirs ioniens ou chalcidiens (coqs et lotus) sont rejetés sur l'épaule, le sujet héroïque et national, Thésée combattant le Minotaure, s'étale avec aisance sur une panse libérée d'ornements parasites; le groupe central, entre ses symétriques assistants, y prend l'allure et l'importance d'une grande fresque ou d'un bas-relief sculpté, comme celui qui figurait sur le trône d'Apollon sculpté par Bathyclès.

Les inscriptions désignent nommément les quatre héros du drame, Thésée, Ariane, le Minotaure, Minos (rare et précieuse représentation du vieux roi de Crète), et achèvent d'éclairer la composition.

Si l'on veut mesurer la distance parcourue entre cette œuvre contemporaine de Pisistrate et les compositions plus anciennes, il faut se reporter à l'amphore E 850 (cf. aussi Roulez, *Vas. de Leide*, pl. 10) et, d'autre part, en voyant la coupe signée par Aison dans la seconde moitié du ve siècle (*Ant. Denkm.*, II, pl. 1), on jugera ce que la peinture grecque a gagné en 150 ans. Les archéologues ne sont pas d'accord sur l'origine exacte de notre hydrie : il en est qui, d'après le style des ornements et la teneur des inscriptions, voudraient la rapporter à quelque fabrique de l'île d'Eubée, comme Erétrie ou Chalcis (Zahn dans *Berl. Wochensch.*, 1902, p. 1264). Mais, d'une part, aucune lettre des inscriptions n'est étrangère à l'alphabet archaïque d'Athènes et, d'ailleurs, en plaçant cette hydrie à côté de celles de Timagoras (F 38, 39), on ne perçoit pas de différence sensible dans la couleur de l'argile ni dans la technique. Notons seulement, comme particularités qui ne se retrouvent pas ordinairement dans les produits attiques du même genre, une zone de noir lustré sous le pied, un fort bourrelet rouge saillant à la base de la panse et un seul cercle rouge (au lieu de deux) tout autour de la panse.

F 19-27. — Amphores de style particulier, d'un dessin détaillé et minutieux, admirablement exécuté, qui forment comme un prélude à la fabrication des amphores dues au potier Amasis. Cette catégorie a été l'objet d'un excellent travail qui nous a beaucoup servi et auquel nous renvoyons (Karo dans le *Journal of hell. stud.*, 1899, p. 138 et suiv.). On peut admettre que ces amphores sortent du même atelier, tant sont grandes

les ressemblances de style et de technique. Pourtant on y distingue deux catégories : 1° amphores à zones circulaires (19 à 21), dont le col et le pied sont nettement séparés du reste du vase par un bourrelet peint en rouge, les attaches d'anses souvent garnies de godrons (20, 21), quelquefois avec des anses plates, trifides, et le pied plat (19); 2° amphores à métopes (22 à 27), où le col fait corps avec l'épaule, avec des anses rondes régulières et le pied en pente. Un trait commun aux deux groupes est la double zone d'arêtes lancéolées à la base (19 à 24). J'intervertis l'ordre adopté par M. Karo (p. 148-149), parce qu'à mon avis le premier groupe offre un décor plus fortement influencé par les précédentes écoles : le principe de la zone circulaire, les godrons en manchettes des anses, les personnages plus petits que les autres, les animaux mêlés aux scènes, le cavalier avec l'oiseau volant, les petites zones superposées sous les anses (19), nous reportent à des habitudes très imprégnées d'ionisme. L'autre groupe tend à dégager davantage son originalité et à se rapprocher du grand céramiste Amasis. On remarque en même temps dans la première série une insouciance plus grande d'aboutir à une composition claire et bien définie. Il est le plus souvent impossible de déterminer ce que le peintre a voulu représenter : les mêmes personnages reviennent à peu près semblables, l'homme drapé, l'homme nu, l'enfant, dans des attitudes de conversation animée et gesticulante, mais sans que le sujet s'en dégage nettement. Je crois qu'on abuse, quand on ne comprend pas ces scènes, du mot de « figures de remplissage » qui est commode comme explication. J'imagine qu'un peintre devait toujours avoir en vue un sujet, quand il se donnait la peine de décorer un vase de si nombreuses figures. Mais il est vrai que dans sa composition il a le plus souvent fait preuve d'un art singulièrement vague et inexpressif (Karo, p. 154). Le n° 19, en parti-

culier, est un rassemblement curieux de motifs anciens, sans même aucune tentative d'arrière-plan ni d'enchevêtrement, comme on en trouve chez les Corinthiens; c'est une juxtaposition régulière de silhouettes où les vêtements tombent tout droit, comme des chapes, sans essais de plis, toutes fleuries de minuscules rosaces en points blancs. Même l'horreur du vide, caractéristique chez les primitifs, apparaît dans la façon gauche de multiplier dans le champ les bandelettes, les petites draperies suspendues. Il faut insister aussi sur les proportions extraordinairement longues des personnages, contrastant avec la taille courte et trapue des peintures ioniennes et corinthiennes (ci-d. p. 624). C'est une continuation directe des principes sur lesquels reposait la peinture à figures noires la plus ancienne, celle du Dipylon; nous y trouvons encore une raison majeure de rattacher cette série à l'école attique, malgré les influences étrangères, sensibles dans les petits détails. La rigidité des silhouettes, directement issues de l'ombre portée (ci-d. p. 577), s'écarte volontairement de l'aspect plus mouvementé des peintures ioniennes; elle rentre dans l'esprit géométrique et sculptural de l'art grec continental. Le n° 21 paraît offrir une composition déjà plus claire, sans doute Pélée apportant le jeune Achille au centaure Chiron, et l'armement d'Achille; malheureusement le vase est entièrement restauré et repeint dans beaucoup de parties.

La seconde série (22-28) réalise un progrès dans la composition. On reconnaît l'armement et le départ d'un guerrier, peut-être d'Achille en présence de Thétis (23, 24, 27), peut-être aussi Hercule ramenant Cerbère, Dionysos en compagnie d'Hermès et d'Apollon (25), peut-être encore une scène empruntée au départ des Argonautes et l'épisode du chasseur rapportant un lièvre (26; cf. Fossey dans *Revue arch.*, 1891, II, p. 367). On

remarque la présence d'inscriptions qui, sans être nettement explicatives, décèlent le temps où les céramistes recouraient aux légendes pour préciser les sujets (23, 24). Une seule de ces inscriptions se lit (24; cf. Karo, *l. c.*, p. 158); elle reproduit la formule banale χαῖρε καὶ πίε qu'on trouve sur les coupes attiques du VIe siècle. M. Karo remarque justement que cette formule doit être empruntée, car elle s'applique mieux à une coupe qu'à une amphore; il en tire cette conclusion qu'en dépit du style sévèrement archaïque de ces peintures, la fabrication en a dû se prolonger jusque dans la seconde moitié du VIe siècle. C'est une sorte d'archaïsme « affecté » que nous aurions sous les yeux. Je ne puis me l'expliquer autrement que par un attachement voulu aux formules anciennes de la peinture attique du VIIe siècle.

Ce style si particulier se retrouve sur une plaquette de terre cuite, recueillie en Grèce et portant la signature d'Euphilétos (*Ephém. arch.*, 1888, p. 12, n° 2). M. Gsell le premier a fait ce rapprochement (*Nécropole Vulci*, p. 505, note 6). Le contenu de la tombe étrusque où reposait un vase de ce genre (*id.*, p. 101, pl. 7 et 8) pourrait indiquer la seconde moitié du VIe siècle. Je ne crois pas cependant qu'on doive considérer toutes ces amphores comme les produits d'une mode purement archaïsante, contemporaine d'Amasis ou même postérieure (Karo, *l. c.*, p. 188). Dans son ensemble ce groupe prépare trop bien la venue du maître, pour n'en être qu'une dérivation qui ne se comprendrait pas. Mais il est naturel que le même fabricant ou son successeur immédiat se soient attardés dans la confection de ces types; on y cherchait plus la perfection de la technique que l'originalité du décor.

Tout ce que nous venons de dire nous incline donc à placer en Attique, avant le milieu du VIe siècle, le commencement de cette fabrication. M. Karo y verrait

de préférence des produits faits dans la seconde moitié du VIe siècle, en Ionie, tout en reconnaissant qu'il est impossible de prouver que cette école ou cet artiste n'a pas travaillé à Athènes même (*l. c.*, p. 159). En réalité, l'une et l'autre solution reviennent à affirmer tout ce que ces peintures renferment d'attaches étroites d'une part avec le décor ionien, d'autre part avec la facture et l'esprit attique.

M. Adamek a publié une étude (*Unsignierte Vas. des Amasis*, fasc. V des *Prager Studien*, 1895) sur une série de vases qu'il rattache à la fabrique d'Amasis et où je verrais surtout d'importants spécimens de transition entre ces amphores d'archaïsme rigide et le beau style développé d'Amasis. On y voit les sujets se préciser et s'ordonner. Plusieurs de ces peintures (*id.*, fig. 3, 5, 6, 11) dégagent peu à peu des tâtonnements et des indécisions le sujet mythique traité dans l'œnochoé F 30. On suit progressivement toutes les étapes qui mènent au plus brillant représentant de la céramique athénienne du VIe siècle. Si l'on voulait remonter aux origines sculpturales de ce style et de ces sujets, peut-être y aurait-il lieu de se souvenir en particulier du trône d'Apollon Amycléen, sculpté par Bathyclès de Magnésie et par ses élèves vers 540 av. J.-C. (ci-d. p. 519; cf. Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1900, p. 427). M. Weiszäcker a cru reconnaître une des scènes de ce monument, le rapt d'Hélène par Thésée et Pirithoos, sur une des amphores publiées par M. Adamek (*Jahrbuch Inst.*, 1902. p. 53; cf. Adamek, fig. 15). Il est certain que des inspirations venues de ce côté expliqueraient très bien le caractère ionien des détails et sculptural de l'ensemble. Mais ce n'est encore qu'une hypothèse.

F 28. — Œnochoé, en forme d'olpé, se rattachant par le style, plus lâché et moins précis, à la série pré-

cédente. Achille s'arme en présence de Thétis; d'autres personnages, homme drapé et éphèbes nus, pourraient représenter Phœnix et les Myrmidons, mais peut-être forment-ils remplissage, suivant les habitudes industrielles du temps. La forme de l'olpé, avant d'être adoptée par les Corinthiens (E 647, 648) et par les Attiques (F 30), a été employée par les Ioniens (Petrie, *Naukratis*, II, pl. 9). Ce vase forme la transition avec le style plus perfectionné et plus sûr du groupe suivant.

II. — *Figures noires de style perfectionné.*

F 29. — Fragment de vase portant la signature du peintre Lydos (Ὁ Λυδὸς ἔγρ(αφ)εν). J'ai retrouvé tout récemment dans les débris du fonds Campana ce précieux morceau, le premier qui nous permette de juger du style de Lydos, connu par un simple fragment de l'Acropole sans personnages (Klein, p. 217). Contrairement à ce que pensait M. Klein, c'est un peintre et non un potier. Trois points séparent, à la mode archaïque, le nom propre et le verbe; dans celui-ci on a omis deux lettres. Le sujet représentait une Ilionpersis, Néoptolème brandissant le corps d'Astyanax et le jetant sur Priam assis (cf. F 222). Nous reviendrons sur ce sujet en parlant de la coupe de Brygos (G 152). Les figures très élancées sont finement incisées; le style est voisin de celui du groupe Amasis-Exékias, mais moins beau. Sur le nom du peintre, voy. ci-d. p. 696.

F 30. — Œnochoé, en forme d'olpé, signée par le potier Amasis, et datant probablement du milieu du VIe siècle (Klein, *Meist.*, p. 45). J'en ai étudié ailleurs le sujet, l'introduction d'Hercule dans l'Olympe où il est amené par Athéné et Hermès et reçu par Poseidon, en l'interprétant comme un effet de la

politique de Pisistrate cherchant à concilier l'élément ionien, personnifié par Poseidon et Athéné, avec l'élément dorien représenté par le héros légendaire du Péloponnèse (*Revue arch.*, 1889, I, p. 35). Cette idée a été combattue (Adamek, *l. c.*, p. 31), et je dois dire que les études sur les monuments de l'Acropole, postérieures à mon article, ont montré qu'en effet le culte d'Hercule devait être établi solidement à Athènes dès le VIIe ou le début du VIe siècle. Ce qui me paraît subsister de mes observations, c'est d'abord la valeur de la composition, peut-être empruntée à celle qui figurait sur le trône de Bathyclès, et qu'on aurait tort de regarder comme une réunion inexpressive de divinités (Furtwaengler dans *Lexikon Myth.* de Roscher, I, p. 2220). C'est la grande différence entre la composition des amphores du style archaïque d'Euphilétos et celle d'Amasis : celle-ci a un sens précis. Je continue à croire aussi que l'administration de Pisistrate représenta au plus haut point une période de conciliation entre des éléments jusqu'alors irréductibles, que la fusion s'est faite, irrévocable et féconde, entre l'esprit dorien et l'esprit ionien, et que cette idée est bien exprimée par la jolie composition d'Amasis. Rien ne peut mieux évoquer devant nos yeux l'image d'un Athénien du VIe siècle, dans son costume somptueux et brodé, garni de franges, avec ses traits fiers, son nez long, sa barbe en pointe, sans moustaches, et ses longs cheveux flottants. Ainsi paraissaient Pisistrate et Hippias, quand ils parlaient sur l'agora en présence du peuple assemblé; ainsi revit Solon lui-même; et leur image ne devait pas différer beaucoup de celle des tyrans ioniens comme Polycrate de Samos (cf. sur ce costume ionien Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 416). Mais à la gravité solennelle de la composition, à la juxtaposition géométrique des personnages, à leur importance dans le tableau débarrassé de tout autre détail, on

reconnaît une esthétique opposée à celle des Ioniens, beaucoup plus préoccupés du mouvement, du pittoresque et du paysage (ci-d. p. 510, 513). Amasis, établi à Athènes, mais sans doute originaire des pays orientaux, comme l'indique son nom égyptien (voy., sur ce nom et l'origine discutée du céramiste, Karo, *ibid.* p. 135, 143; Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 347), caractérise à merveille le mélange à dose égale qui amalgame l'art ionien d'Asie et des Iles avec l'art dorien de la Grèce continentale pour former l'art attique (ci-d. p. 625). On connaît de lui une coupe à yeux prophylactiques (*Mus. Boston*, *Report*, 1903, p. 69, n° 45), élément ionien que nous aurons à étudier plus loin (F144). Une œuvre plus importante encore, l'amphore de la Bibliothèque Nationale avec Athéné et Poseidon, Dionysos et deux Ménades (De Ridder, *Catalogue Vas. Bibl. Nat.*, n° 222), permet d'apprécier la beauté de ce style majestueux et vraiment sculptural, où revit l'esprit même des grandes compositions murales, peintes à Athènes au temps de Pisistrate. Les collections de Paris ont ainsi la chance de posséder deux des plus belles œuvres du maître. Non moins que les sujets, les qualités de technique, la pureté des formes architecturales des vases, la légèreté des parois, le brillant du noir, la sûreté des silhouettes exécutées par le procédé de l'ombre portée, la minutie des incisions, le coloris discret de la polychromie, contribuent à placer ces vases parmi les chefs-d'œuvre de la céramique ancienne.

Les autres vases signés d'Amasis (trois œnochoés, Klein, *Meistersig.*, p. 43; ajoutez *Mus. Boston*, *Report*, 1902, p. 32, n° 5) nous montrent encore le peintre attaché aux sujets mythiques et héroïques : armement d'Achille; Persée et la Gorgone; Hercule disputant le trépied à Apollon. Il est, après Clitias et à côté d'Exékias, le plus pur représentant, en céramique, de la grande peinture religieuse et épique.

On notera ici, dans l'œnochoé du Louvre, comme

dans d'autres olpés corinthiennes (E 647, 648), deux triangles réservés en rouge sur le flanc gauche du vase, qui semblent une tradition d'atelier, mais dont la présence n'a pas encore reçu d'explication.

Les franges placées au bord du manteau de Poseidon dénotent une mode plus spécialement orientale et ionienne que grecque (Saglio, *Dict. ant.*, art. *Fimbriæ*). M. Adamek (*l. c.*, p. 12-13) a donné la liste des vases où se remarque ce détail. L'indication des plis obliques et transversaux, contrastant avec les chapes lourdes et immobiles des amphores d'archaïsme rigide, rend au vêtement sa légèreté et sa souplesse.

Les vases qui suivent indiquent une école d'art qui se rapproche de la manière d'Amasis, qui s'inspire en partie de ses procédés, sans égaler jamais sa maîtrise et sans sortir de la fabrication courante. De telles comparaisons font sentir pourquoi l'on doit chercher dans les œuvres signées quelque chose, soit comme technique, soit comme forme, soit comme composition, qui justifie l'intervention personnelle du chef (ci-d. p. 701).

F 31-36. — Amphores à tableaux. Le n° 31 (jugement des Trois Déesses ; combat d'Hercule et de Kyknos) est celui qui approche le plus des belles œuvres signées. Mais on y sent la simplification et la rapidité : une des déesses a été supprimée ; les deux combattants sont encadrés entre deux femmes identiques, tenant une lance, sans rapport étroit avec l'action ; les inscriptions sont tracées par un ouvrier illettré et n'ont pas de sens (ci-d. p. 696). La composition du premier sujet, avec la curieuse figure de Pâris barbu qui s'enfuit effrayé devant Hermès, pourrait être tirée de quelque œuvre célèbre, peut-être du coffre de Cypsélos ou du trône d'Apollon Amycléen, car elle se retrouve presque identique sur d'autres peintures céra-

miques (F 13; cf. l'étude de J. Harrison dans *Journ. of hell. stud.*, 1886, pl. 60; Perdrizet dans *Rev. Etud. anc.* 1905, p. 110). Dans le second on reconnaît un rajeunissement et une simple variante du sujet ancien, le combat d'Hercule contre les Amazones (cf. E 854, 855, 856, 863, 875). — Les nos 32 et 33 sont deux pièces très soignées, d'un style un peu plus avancé, qui caractérisent à merveille le beau style attique du milieu du vie siècle. L'éclat du lustre noir y est à son apogée; les retouches rouges et blanches diversifient de leurs taches lumineuses le ton sombre du fond. J'ai dit (ci-d. p. 642) qu'on devait se figurer autrement la technique des grandes fresques; mais on peut se représenter très exactement, par ces imitations céramiques, l'ordonnance générale, le dessin et les teintes plates des tableaux admirés par les contemporains de Pisistrate. La Naissance d'Athéné (32) se dégage des linéaments archaïques (cf. E 852) et trouve déjà une majesté d'allure dont les grands artistes du ve siècle sauront profiter. La lutte de Thésée et du Minotaure, d'Hercule et du lion de Némée (33), sans rien oublier des leçons du passé (cf. E 850, F 18), donnent de plus en plus l'impression d'une peinture éminemment sculpturale (ci-d. p. 637). La représentation de Cerbère à deux têtes, des deux cavaliers vus de face (34), du combat d'Hercule et de Kyknos, de Dionysos avec son thiase (36) montrent encore que si l'art attique profite des sujets anciens (cf. E 648, 701, 831, 845), il entend leur imposer sa marque propre : grandissement des figures, aspect sculptural des silhouettes, ordonnance symétrique, perfectionnement du dessin et de la technique. A aucune époque, la fabrication courante des vases à figures noires n'a réuni en Attique autant de belles œuvres. On sentira bien davantage la facilité et la négligence dans la série des amphores à composition circulaire. Nous sommes ici à l'âge où

le système arrive à sa pleine maturité, faite de conscience et de volonté.

F 38-39. — Hydries signées par le potier Timagoras (Klein, *Meist.*, p. 50). Ces qualités d'exécution se retrouvent dans les œuvres d'un fabricant qui n'a peut-être pas d'invention personnelle, mais qui représente bien l'art industriel de l'époque par le souci du détail et l'aspect monumental de sa composition. La lutte d'Hercule contre le dieu Triton (38), illustrée par des œuvres très anciennes (fronton de tuf d'Athènes, plaque de bronze d'Olympie; Collignon, *Sculp. gr.*, I, fig. 98, 107; Perrot, VIII, fig. 274), apparaît ici dans un groupe de forme singulièrement instructive: tous les plans, que le sculpteur rendait sans trop de peine par le relief, disparaissent dans le manque de perspective, qui était une des grosses difficultés du dessin archaïque. En luttant courageusement avec son modèle plastique, le peintre se laisse encore dominer par lui ; il se rachète par un admirable travail de gravure dans les incisions, par l'énergie donnée à la tête du héros, par l'aspect barbare du monstre vaincu. Le fameux cratère d'Euphronios (G 103) trouve ici son ancêtre. L'ouvrier est plus à son aise, mais moins intéressant, dans le sujet classique de la lutte de Thésée avec le Minotaure et du Char de fête (39). Les influences sculpturales se marquent dans tous les détails de la composition : en particulier l'éphèbe debout devant les chevaux qu'il contient et empêche de s'élancer (cf. n°s 8, 10) est déjà classique sur les reliefs et les frontons de temples du VIe siècle (Perrot, VIII, fig. 164, 168).

Sur la foi des deux inscriptions du Louvre, Τιμαγόρα ἐποίεσε, et d'après une autre formule tracée en pendant sur l'hydrie 38, Ἀνδοκίδες καλὸς δοκεῖ Τιμαγόρα, Andokidès est beau aux yeux de Timagora(s), M. Hauser

a supposé (*Jahrbuch Inst.*, 1895, p. 157, note 7) que ce fabricant pourrait être une femme, Timagora. Malgré la présence certaine des femmes dans les ateliers d'Athènes, où elles étaient employées comme ouvrières (ci.-d. p. 688 et 697), le fait paraît assez improbable, car il faudrait admettre une femme jouissant des droits d'un véritable patron. De plus, les omissions de lettres ou les vraies fautes d'orthographe sont si nombreuses dans l'épigraphie céramique que l'on ne saurait accueillir cette hypothèse qu'avec une extrême réserve. Il en est de même pour le nom de femme Télésaia signalé par M. Pollak (*Arch. epigr. Mitth.*, 1895, p. 19), car la fin du mot n'est pas bien conservée. Il est probable, mais non certain, que l'Andokidès nommé par Timagoras est le céramiste dont nous parlerons plus loin (F 203).

F 40-52. — Groupe d'hydries se rattachant, plus ou moins directement, aux ateliers connus de Timagoras, Tychios, Charitaios. La comparaison du n° 40 avec 39 montre ce que devient le même sujet entre les mains d'un ouvrier négligent ou inexpérimenté. C'est le travail de pacotille, pour « l'exportation », à côté de l'œuvre d'art soigneusement élaborée et signée. Le sujet du char de guerre ou du char de fête, surtout du char de mariage, revient avec persistance, parce qu'il convient naturellement au champ large que présentait la panse de l'hydrie. C'est, comme dans l'amphore à tableaux, un cadre analogue à celui de la métope sculptée. De plus, il ne faut pas oublier que l'hydrie a, comme la loutrophore, un rôle important dans les cérémonies religieuses où l'eau lustrale est constamment employée. Le départ pour la guerre, pour les jeux, pour la noce, sont des épisodes de la vie journalière où intervient nécessairement la religion avec l'emploi de l'eau lustrale. Il y avait là une relation naturelle à établir entre

la destination du vase et le sujet. On aboutit ainsi à un motif qui résume toutes les idées de paix religieuse et de bonheur après la lutte : l'apothéose d'Hercule amené dans l'Olympe par Athéné sur un char de triomphe, tandis qu'autour de lui s'empressent d'autres dieux, Apollon jouant de la lyre, Hermès tenant le caducée, etc. C'est le développement de la composition traitée avec plus de simplicité par Amasis (F 30).

On remarquera avec quelle ingéniosité le peintre diversifie le sujet, sans se départir d'un modèle presque unique. Qu'il s'agisse de guerre (41, 45, 46), de mariage (42, 44, 48) ou d'apothéose divine (47, 50), le schéma de la composition change peu : la pose du char, tourné de gauche à droite, l'attitude des quatre chevaux dont deux inclinent la tête, sont des détails stéréotypés qui se répètent avec tant d'exactitude qu'on ne peut douter de l'existence d'une source unique de composition, venue du grand art (ci-d. p. 632). Une fois le type lancé dans les ateliers, il devient classique, parce que, sans avoir besoin de recourir tous au modèle primitif, les artisans se copient les uns les autres. Le plagiat, dans l'antiquité, n'était réprouvé ni par les lois ni par les mœurs (ci-d. p. 662). En présence de peintures comme celles-ci, nous devons donc considérer deux sources possibles : 1° une œuvre d'art ou quelques œuvres d'art célèbres dont l'industrie a eu l'idée de s'emparer; 2° le type industriel, devenu lui-même un modèle qui passe de main en main et se modifie sans cesse. Il en résulte que la recherche du modèle primitif doit être faite avec circonspection. Nous indiquions tout à l'heure une source possible pour le combat d'Hercule et Triton (p. 730). On pourrait aussi, dans les reliefs archaïques, trouver sans peine le sujet du char attelé (cf. Collignon, *Sculpt. grecq.*, I, fig. 194; Perrot, VIII, fig. 163-166). Mais combien d'œuvres d'art, depuis le coffre de Cypsélos et le trône d'Amyclées jus-

qu'aux sculptures et aux fresques des grands édifices du VIe siècle, avaient fixé depuis longtemps les traits essentiels de cette composition ! Nous en avons pour preuve, dans la peinture de vases elle-même, des produits très anciens, comme les amphores archaïques de Milo et du Pirée (Rayet-Collignon, pl. 3; Couve dans *Ephém. arch.*, 1897, pl. 5 et 6). Ce que nous devons retenir ici, c'est ce que le sujet déjà banal et classique contient de permanent et d'immuable, les points fixes, comme le char, le nombre des chevaux, l'attitude des assistants, autour desquels gravitent les modifications de détail. Nous comprenons ainsi dans quelles conditions travaille l'artisan grec, à quelles servitudes et même à quelles routines il obéit, mais en même temps quelle part d'indépendance il entend garder. Que l'on compare, à cet égard, la composition, au fond identique, de la lutte d'Hercule et de Triton sur trois hydries différentes (38, 51, 52). On mesurera exactement la dose de copie et d'invention que représente le travail d'un fabricant grec, pris dans la moyenne des industriels. S'il s'écarte, en apparence, du type convenu, c'est qu'il a été chercher ailleurs d'autres éléments, dans l'arsenal inépuisable de ses croquis décoratifs. Mais on peut discerner les sujets qui ne sont venus que « par raccroc », en quelque sorte, s'ajouter au décor usuel des hydries et qui ne s'adaptent à elles qu'assez gauchement. De ce nombre est le sujet des cadeaux entre éphèbes ou athlètes (43, 51) que nous avons vu beaucoup mieux à sa place sur une coupe attique (A 479), ou le sujet des Pygmées combattant contre les grues (F 44), qui rappelle, avec moins d'à propos, la frise pittoresque et amusante du célèbre vase François (Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vas.* pl. 3). La même incapacité d'ajuster exactement des motifs connus au décor du vase se remarque dans l'hydrie 51 ; malgré la science remarquable de la technique et la beauté de l'exécution, la superposition assez

gauche des deux petites frises du bas (file d'oiseaux venue du style géométrique, file d'animaux venue de l'art corinthien) ne forme pas une base de soutien suffisante pour le grand motif central, et les deux métopes de côté se rattachent assez mal au sujet principal. Ce n'est pas à l'invention qu'on reconnaît le bon ouvrier, car le plus souvent il y en a peu; c'est à l'art de la composition. Quoique inférieure en exécution, l'hydrie 52 offre une ordonnance bien supérieure. Celles de 47, 48, 49, 50 réalisent un type devenu classique après les tâtonnements du début. En particulier, l'hydrie 50, avec sa belle et solide architecture, sa polychromie très sobre, ses trois zones hiérarchiquement disposées (le vieux sujet des animaux passant est dissimulé dans la petite frise du bas, le combat d'Hercule et du lion rappelle discrètement, sur l'épaule, les luttes et les souffrances du héros, enfin l'apothéose divine et la récompense finale remplissent le centre) offre l'image d'une œuvre mûrement réfléchie et composée, dans la structure plastique comme dans le décor. Comme l'hydrie 10 résumait une époque d'influences gréco-orientales, celle-ci caractérise l'esprit plus sévère de l'art grec continental.

F 53. — Amphore à tableaux signée par le potier Exékias et portant le nom de Stésias (Klein, *Meist.*, p. 38). Combat d'Hercule avec le triple Géryon; le berger Eurytion est déjà percé d'une flèche. Au revers, départ du guerrier Anchippos sur son char de bataille. C'est ici que l'esprit dorien trouve son expression la plus frappante (ci-d. p. 626). Dans un cadre délimité en forme de métope, le peintre a placé un petit nombre de personnages auxquels il donne toute l'ampleur désirable. Sans rien altérer de leur aspect vigoureux, il leur prête des proportions élancées et ne recourt pas aux tailles trapues et courtes des figures ioniennes ou

corinthiennes ; il accorde tant d'importance au ton noir et le rehausse de taches blanches ou rouges si discrètes qu'on a l'impression de voir des statues et des groupes de bronze; pour accentuer encore la ressemblance avec le métal, le peintre a fouillé curieusement à la pointe du burin les vêtements, les armes et les crinières des chevaux. Une autre amphore d'Exékias, au Vatican, Achille et Ajax jouant aux dés (Klein, *Meist.*, p. 39, n° 4), est le chef-d'œuvre de cette technique particulière. Sculpture de bronze et gravure dans le métal, voilà le modèle secret de l'artiste, la source de son inspiration et du tour de force paradoxal qu'il accomplit avec de la couleur. Il n'est égalé en ce genre que par un autre potier, Néarchos, dont on possède un fragment trouvé sur l'Acropole d'Athènes (Klein, *Meist.*, p. 38), le char d'Achille, exécuté avec une extraordinaire maestria.

C'est le contre-pied du système adopté par l'école ionienne. S'il est moins gai à l'œil, moins séduisant au premier abord, ce style a cependant pour lui de hautes qualités de noblesse et de grandeur. Il est, si je puis dire, plus sérieux (ci-d. p. 626). Il rend avec force la gravité solennelle des grandes œuvres archaïques. Tous les détails sont exécutés avec une conscience qui rappelle celle des vieux maîtres flamands dans la peinture des XIVe et XVe siècles. Dans l'invention, il n'y a rien de très nouveau. Le combat d'Hercule et de Géryon est, au fond, le vieux sujet de la *monomachie*, du duel homérique, si fréquent sur les cratères corinthiens et les amphores attico-corinthiennes (E 621, 625, 628, 833, 834, etc.), rajeuni sous une forme mythique. Cette forme même est déjà ancienne dans l'art, puisque le motif figurait sur le coffre de Cypsélos et que Bathyclès en décora le trône d'Apollon Amycléen. M. Klein (*Euphronios*, p. 58-60; cf. C. Smith, dans *Journ. hell. stud.*, 1884, p. 176) a

dressé la liste des nombreux vases qui, en figures noires et en figures rouges, ont traité le combat d'Hercule contre Géryon, depuis les Chalcidiens jusqu'à Euphronios et ses successeurs. La répétition si fréquente de ce sujet, en céramique, laisse entrevoir le nombre et l'importance des modèles qui ont dû exister en sculpture et en peinture. Le Musée Britannique possède une belle amphore, non signée, qui est une reproduction presque exacte du tableau d'Exékias et pourrait provenir du même atelier (*Catalogue Brit. Mus.*, II, B 194, pl. 4).

M. Clermont-Ganneau a ingénieusement supposé que le fantastique Géryon dérivait d'une représentation égyptienne, mal comprise par les Grecs, où l'on voit un groupe de vaincus frappés par le Pharaon (*Imagerie phénicienne*, p. XVIII, pl. 7 et 8). La forme classique qu'Exékias lui a donnée semble née de la juxtaposition de trois hoplites combattant, vus en perspective les uns à côté des autres, tels qu'ils apparaissent, par exemple, sur la Gigantomachie de la frise du Trésor de Cnide, à Delphes (Homolle, *Fouilles de Delphes*, pl. 13; Perrot, VIII, fig. 174). Chaque personnage est soigneusement désigné par une inscription, Héraclès, Géryon et le berger qui gardait le troupeau du monstre, Eurytion. Le nom de Stésias, ajouté dans le champ comme un hommage rendu à la beauté de cet éphèbe (ci-d. p. 706), se retrouve sur deux autres poteries d'Exékias (Klein, *Liebl.*, p. 33).

Le revers de l'amphore nous met en présence d'un sujet tout différent : la composition du vase n'est pas encore fortement agencée, comme elle le sera dans la coupe d'Euphronios qui, après le combat, nous montre les compagnons d'Hercule emmenant le troupeau du vaincu (Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, pl. 22). C'est encore ici le motif très connu du guerrier partant sur son char de bataille avec son écuyer. Le guerrier se nomme Anchippos; ses chevaux portent des noms à

la façon homérique, Kallikomé, Pyrokomé, Kalliphora, Sémos. Nous ne connaissons pas de légende se rapportant à Anchippos, mais le tableau a bien l'allure héroïque et épique. Peut-être la Sirène qui vole dans le champ indique-t-elle un funeste présage pour celui qui part? Ce serait une histoire analogue à celle du devin Amphiaraos (cf. le cratère de Berlin, *Antiquarium*, n° 1655). Ce que le peintre a su donner à ce sujet banal (cf. E 638, 642, F 7), c'est une couleur de plus en plus grave et majestueuse, une solennité rigide qui rappelle encore plus les œuvres de la sculpture que celles de la peinture. C'est d'ailleurs l'époque où l'on commençait à consacrer à Olympie de grands ex-voto qui célébraient les victoires à la course des chars. Nous savons que le sculpteur d'Argos Hagéladas (Pausanias, VI, 10, 6) représenta Cléosthènes, vainqueur en 515, dans son char attelé de quatre chevaux désignés par des inscriptions; on y lisait le nom de Samos, comme sur le vase d'Exékias, avec ceux de Phœnix, Korax, Knakias. La parité des sujets en sculpture et en céramique a été étudiée plus haut (p. 632).

Le couvercle de l'amphore, qui a été conservé, est orné d'une frise circulaire, comme l'amphore d'Amasis à la Bibliothèque Nationale. Celle-ci (file de guerriers courant) a plus d'ingéniosité pittoresque. Ici le peintre s'est peu mis en frais d'invention et il a repris le vieux motif corinthien des animaux passant; il y figure même, lui qui sait parfaitement écrire, des simulacres d'inscriptions en pointillé noir comme pour se conformer à un modèle primitif (cf. ci-d. p. 696). Dans le dessin des palmettes qui surmontent les tableaux, on notera un souvenir persistant des formes anciennes et spécialement ioniennes (E 675, 676). La chaîne à maillons réguliers qui les traverse et les unit s'ébauche déjà chez les Attico-Corinthiens (E 818, 845, 846). Partout, dans les moindres détails, on sent la main d'un

homme qui s'attache fortement au passé, sans cesser de le transformer et de le perfectionner. C'est toute l'esthétique grecque.

Comme Amasis, Exékias s'est consacré surtout à l'illustration de sujets mythologiques. Son œuvre actuellement connue comprend quatre amphores et quatre coupes auxquels on adjoint quelques vases non signés (Klein, *Meist.*, p. 38-41). Les exploits d'Hercule, le combat d'Achille contre l'Amazone Penthésilée, Achille et Ajax jouant aux dés, le retour des Dioscures, le retour des fils de Thésée, indiquent la pente naturelle de son imagination et de son goût. Voilà pourquoi les deux maîtres que nous venons d'étudier occupent une place considérable dans l'histoire céramique. Après Clitias (ci-d. p. 614) qui résumait l'art de la première moitié du VIe siècle, ceux-ci donnent, avec Néarchos, la note dominante après 550, en pleine période de Pisistrate. C'est encore la peinture mythologique et religieuse qui triomphe. Mais, au lieu de se complaire en larges récits, de s'étaler à l'aise en une file de zones superposées, elle se ramasse et se condense, elle choisit un épisode pour le traiter avec ampleur. La littérature semble avoir suivi les mêmes errements. Le large flot des légendes épiques, l'abondance des épisodes qui s'enchaînent feront place à des compositions plus serrées, à des sujets plus étroitement définis. Pindare ne raconte pas comme Homère (A. Croiset, *Littérat. grecq.*, II, p. 321, 401).

On a cherché à établir une différence de dates entre Amasis et Exékias (Adamek, *Unsign. Vas.*, p. 49). Le style du premier se ressent certainement d'influences plus anciennes. Je n'irai pas jusqu'à considérer Exékias comme un représentant du style à figures noires tardif (Furtwaengler, *Gr. Vas.*, p. 229), mais il offre dans sa technique des traits de nouveauté qui le rapprochent des créateurs du style mixte. Parmi les peintres de figures

noires, il est le premier à user du trait noir à relief (ci-d. p. 671) et de la couverte rouge orange (Furtwaengler, *l. c.*, p. 227, 229; ci-d. p. 679). La coupe de Munich, où l'on remarque ces particularités, offre un intérieur où le sujet remplit le champ, sans encadrement de cercles concentriques. C'est ainsi que Nicosthènes composera plus tard. Il en résulte que la manière d'Exékias paraît plus récente que celle d'Amasis. Il se rattache à celui-ci en l'imitant. Nous en aurions une preuve manifeste, si l'on était d'accord pour attribuer à Amasis l'amphore du Musée Britannique qui représente le combat d'Achille et de Penthésilée (*Catalogue*, B 209) ; à côté (*id.*, B 210) est exposée une amphore d'Exékias avec le même sujet. La comparaison serait donc très instructive, car les deux peintures se ressemblent beaucoup et l'on en pourrait induire l'existence d'un modèle d'Amasis, imité par Exékias. Mais la signature d'Amasis est peu correcte et prête aux objections. MM. Lœschcke, Smith et Karo (*Journ. hell. stud.* 1899, p. 140) attribuent les deux vases à Exékias, tandis que M. Adamek (*l. c.*, p. 18-20) maintient l'attribution du premier à Amasis. Je dois dire qu'il me paraît étrange qu'un nom aussi typique et aussi rare que celui d'Amasis se trouve précisément sur un vase qui ne serait pas de lui. On a proposé d'attribuer ce nom à l'un des Ethiopiens qui assistent au combat, ce qui est une façon ingénieuse, mais non décisive, d'esquiver la difficulté.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre des deux maîtres complète admirablement ce que le cratère François de Clitias (ci-d. p. 614) nous avait appris sur la peinture du VIe siècle. Elle résume les longs efforts et les perfectionnements techniques du système à figures noires, poursuivi sans défaillance par les Attiques pendant quatre siècles. Elle marque l'apogée d'un genre qui va bientôt céder la place à une école toute différente.

F 54. — Coupe signée par Exékias (Klein, p. 41). Dans l'intérieur Niké courant (très restaurée); sur le revers, de chaque côté, une biche paissant. La forme du vase en vasque profonde, avec un ressaut saillant, le pied court et solide, l'encadrement du sujet intérieur en godrons rouges et noirs, les petites palmettes reliées par un pédoncule aux attaches des anses, font rentrer cette pièce dans une catégorie assez nombreuse de coupes attiques (F 64-68) qui dérivent de modèles ioniens (cf. E 664-672; Bœhlau, *Ion. Nekropol.*, p. 150, pl. 8). Même les godrons qui forment l'encadrement intérieur dérivent d'un décor ionien, appliqué d'abord à de grands plats (Petrie, *Naukratis*, II, pl. 12), adopté ensuite pour les coupes (coupe de Phineus, Furtw.-Reichh., pl. 41; coupes de Siana, *Journ. hell. stud.*, 1884, pl. 40). En Attique, la forme de ce vase a été usitée chez ceux que les archéologues allemands appellent « les petits maîtres » (Kleinmeister), par opposition aux peintres d'amphores et d'hydries (Klein, p. 72). Ces classements sont dangereux, car ils semblent établir des compartiments là où il n'y en a pas et remplacer la grande liberté de l'industrie antique par la division rigoureuse du travail qui règne dans les ateliers modernes. S'il est vrai que certains fabricants, comme Tléson, Hermogénès, Xénoklès, se sont consacrés de préférence à la production d'un type de coupe, il ne faut pas oublier que rien ne les empêchait d'aborder d'autres modèles; que, d'autre part, des fabricants de grands vases comme Ergotimos, Exékias, Nicosthènes, ont signé des petites pièces comme celle que nous voyons ici. Il n'y a donc pas de raisons de limiter l'activité des céramistes anciens ni de la renfermer dans des « spécialités ».

Ce qui peut surprendre ici, ce n'est pas que des fabricants importants comme Exékias aient exécuté dans leur atelier des coupes aussi bien que des am-

phores. Des compositions spirituelles comme le Dionysos assis dans son esquif tout enguirlandé de pampres (Furtw.-Reichh., pl. 42) montrent qu'un bon artiste n'avait pas besoin d'un grand vase pour donner la mesure de son habileté. Ce qui étonne davantage, c'est qu'Exékias ait jugé opportun de signer de son nom une œuvre aussi ordinaire que la coupe du Louvre, alors que d'autres poteries beaucoup plus belles ne portent aucune estampille d'atelier. C'est le problème que nous avons exposé plus haut (ci-d. p. 700). L'exemple d'Exékias est typique pour démontrer que ce n'est pas toujours le décor qui importe aux yeux des anciens. Il y avait dans la technique du vase lui-même, dans le galbe des formes, quelque chose qui justifiait les félicitations que l'artiste s'adresse naïvement en faisant parler l'objet lui-même : Ἐξεκίας μὲποίεσεν εὖ, Exékias m'a bien réussi ! La coupe F 66 nous permettra de revenir sur cette question.

Sous le pied du vase d'Exékias se voit un grand E peint en rouge qui paraît être une marque de fabrique dont l'explication n'a pas encore été trouvée (ci-d. p. 684). Les amphores de Nicosthènes (F 104 et suiv.) présentent un détail analogue.

F 55-60. — Amphores rattachées au style d'Exékias ou dérivées des mêmes compositions. Le n° 55 (Hercule et Géryon, Dionysos et les Silènes) offre l'exemple de ces vases que je considère comme des sortes de contrefaçons ou répétitions d'atelier. Il n'y faut plus chercher l'écho d'un modèle supérieur ; ce sont de simples transmissions des types courants industriels (cf. Paribeni dans *Mon. antichi*, XIV, 1905, p. 283). En d'autres cas, la beauté de la technique, la grandeur du vase, l'aspect monochrome et comme bronzé des figures (n° 56, char nuptial et char de guerre), ou bien la parenté du style et des ornements (n° 57, dispute

d'Ajax et d'Ulysse, scène de combat; n° 58, Apollon et Hercule se disputant le trépied de Delphes, départ du char de guerre; n° 59, Hercule apportant à Eurysthée le sanglier d'Erymanthe, Dionysos et Ariane entre deux Silènes; n° 60, scènes des Enfers, femme sur une balançoire (Phèdre?), Hercule et Hermès ramenant Alceste) indiquent une parenté plus intime avec les produits d'Amasis et d'Exékias et seraient dignes de sortir de leurs ateliers, sans que nous sachions pourquoi des pièces si importantes n'ont pas été signées (ci-d. p. 700). L'amphore 60 en particulier offre des sujets rares et précieux, qu'on pourrait croire empruntés à quelque *Nekyia*, antérieure à celle de Polygnote (sur la balançoire de Phèdre cf. O. Jahn, *Arch. Beiträge*, p. 324-326; sur Alceste, C. Robert, *Thanatos*, p. 28 et suiv.).

F 61-62. — Cette forme de cratères sans anses, que l'on posait sur de grands supports faits à part (cf. E 874), est appelée *dinos* (voy. notre pl. 3, et le *Dict. des Antiq.* de Saglio, art. *Crater*). Elle est empruntée aux Ioniens (cf. E 736-738). Dans la série attique on en connaît plusieurs, semblables à ceux du Louvre, et tous paraissent dater de la même époque (S. Reinach dans *Revue arch.*, 1900, I, p. 322). Or, on possède un col de dinos avec la signature d'Exékias (Klein, *Meist.*, p. 40) et il est décoré, dans l'embouchure, d'une file de bateaux voguant sur les flots de la mer. Il est donc naturel de rattacher à Exékias ou à son école les deux cratères du Louvre qui offrent le même sujet.

F 64-68. — Ces coupes se rattachent aussi à l'œuvre signée d'Exékias (F 54) par le galbe général du vase, par le système de décoration. Mais elles paraissent plus anciennes et conservent quelque chose de plus lourd dans l'ensemble, de plus archaïque dans la

façon de copier les motifs corinthiens et ioniens : 64, Niké ailée et file d'hommes nus courant, analogue à E 737; 65, sphinx, cavaliers et combattants de type corinthien; 67, Hercule combattant le centaure Nessos, scènes de palestres et cavaliers, guirlande de lierre comme sur les hydries de Cæré E 596; 68, très curieuse représentation d'un homme qui, dans un bois vu en perspective conventionnelle, s'apprête à monter aux arbres pour y dénicher des oiseaux; même guirlande de lierre. La forme en vasque pansue, à saillie intérieure, n'est qu'un dérivé des coupes corinthiennes et chalcidiennes (cf. E 741 et 742).

La coupe 66, avec ses inscriptions, peut jeter quelque lumière sur l'origine de ces éléments composites. Le sujet, un homme drapé courant, n'a rien de remarquable. Mais il est entouré d'une légende, difficile à lire, où l'on distingue un nom propre se rapprochant d'Ἀλεξίμαχος. Ce qui importe, c'est qu'on trouve ici à plusieurs reprises l'ε et l'ι exprimés en lettres corinthiennes. Mêmes caractères sur les revers, dans la légende καλὸ[ν] ἔνι τὸ ποτέριον καλ[όν], voilà un beau vase à boire. Or, je ne crois pas qu'on puisse séparer ce vase des coupes attiques similaires : même terre, même technique. La solution la plus simple est de penser que ces vases sont dus à des ouvriers étrangers installés en Attique, Corinthiens ou Chalcidiens. On a vu que les céramistes se recrutaient surtout dans la classe des métèques (ci-d. p. 690). Amasis en est un, suivant toute vraisemblance (p. 727). De même pour Lydos (F 29), Colchos et Skythès (Klein, *Meist.*, p. 48). De là, ces apports de détails étrangers dans des vases que nous ne pouvons pas détacher de l'ensemble attique. Ainsi s'explique encore comment Exékias a été amené à introduire dans son œuvre des vases qui nous paraissent, mais qui ne sont pas insignifiants pour lui (F 54). Il signe ce qui est pour lui une nouveauté, et cette nouveauté,

en effet, sera des plus fécondes : c'est l'introduction de la coupe dans la fabrique athénienne qui jusqu'alors ne s'occupait guère de cette forme. Elle va y devenir une des branches les plus importantes de l'industrie céramique.

Rappelons d'ailleurs qu'un potier plus ancien qu'Exékias, un des auteurs du cratère François, Ergotimos, a signé une coupe de forme particulière (Klein, p. 37; *Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 4). Par conséquent, c'est une question qui occupe les grands céramistes du VIe siècle. Le propre fils d'Ergotimos, Eucheiros, est un peintre de petites coupes (Klein, p. 72), de même que les fils de Néarchos, Tléson et Ergotélès (*id.*, p. 73). Peu à peu, après la génération que représente le vase François, on voit prospérer la fabrication des coupes à figures noires qui prépare l'admirable floraison du Ve siècle et les chefs-d'œuvre à figures rouges ou à fond blanc (ci-d. 824). Je crois que les curieuses pièces du Louvre nous montrent le moment où l'idée commençait à poindre en Attique et comment elle y fut apportée.

F 69. — Canthare à une anse, signé par Théozotos (Klein, p. 30). C'est le seul vase qu'on connaisse de lui. Je considère encore comme une œuvre de métèque étranger, travaillant en Attique, cette jolie poterie, dont la composition pittoresque, un troupeau de dix-huit chèvres conduit par un pâtre armé d'un fouet à double lanière et escorté de deux chiens, trahit le souvenir de produits plus anciens. L'œnochoé de Gamédès, qui peut remonter au VIIe siècle (Salle L), est décorée du même sujet. On peut constater le progrès considérable qui s'est fait dans la composition et dans la technique. Or le nom de Théozotos a une forme béotienne (Klein, p. 30); la frise en boutons de lotus renversés se voit sur des petits vases béotiens de l'époque archaïque (Salle L). Théozotos est donc comme un successeur de Gamédès

et il en a gardé la manière. C'est un remarquable « animalier ». Cependant je ne crois pas nécessaire d'ouvrir un chapitre à part pour ce vase, comme l'ont voulu MM. Klein et Zahn (*Meist.*, p. 30; *Philolog. Berl. Woch.*, 1902, p. 1266; cf. Walters-Birch, II, p. 274) et de le retirer aux ateliers attiques. Je ne comprends pas non plus pourquoi M. Pollak veut le dater du ve siècle (*Röm. Mitth.*, 1897, p. 108). Ni l'argile, ni la technique ne diffèrent de ce que nous voyons dans l'ensemble des produits attiques du vi^e siècle. J'y remarque une parenté avec les coupes précédentes, dans la façon d'exécuter les godrons, dans la petite quille laissée sous le fond du pied comme vestige du tournassage. C'est un style composite, procédant de traditions anciennes où le sujet familier jouait encore un rôle prépondérant, usant de détails d'ornementation étrangers. La forme même n'est pas usitée. On comprend très bien qu'un ouvrier béotien, établi en Attique, ait produit une œuvre de ce genre. Mais pour en justifier l'attribution à un atelier spécial de la Béotie ou de l'Eubée, il faudrait pouvoir citer des vases similaires, et nous n'en connaissons pas.

Comme dans la plupart des récipients largement ouverts, dont le dedans est visible, ce canthare est entièrement peint en noir lustré à l'intérieur, tandis que dans la catégorie des récipients à col, amphores, hydries, œnochoés, lécythes, l'argile reste sans couverte à l'intérieur et l'on ne peint que l'embouchure. Ces petits détails montrent en tout le souci de cacher soigneusement tout ce qui pourrait choquer l'œil. On s'achemine peu à peu vers le temps où le vase va devenir un véritable objet de luxe.

F 70. — Ce petit skyphos présente tous les caractères d'une technique identique à celle du précédent canthare. Le sujet (peut-être les réjouissances après un

concours musical et le couronnement du vainqueur) est traité dans un style de fine miniature qui rappelle les œuvres d'Amasis (fleurettes et franges des vêtements, type féminin semblable). L'œil de la femme a la prunelle peinte en rouge comme sur l'œnochoé 30 et la petite amphore 25; le joli décor incisé de la tunique montre une survivance curieuse de la spirale mycénienne, revenue en Grèce à travers le monde ionien et corinthien (cf. E 642). On notera d'ailleurs que les fleurettes et rosaces, brodées avec tant d'abondance sur les vêtements de cette période, ne sont elles-mêmes qu'un dérivé des appliques métalliques dont on usait à l'âge mycénien; la suture entre les deux civilisations est bien indiquée par les vases béotiens à reliefs du VIIe siècle (De Ridder dans *Bull. corr. hell.*, 1898, p. 466-470). L'aspect du costume en Ionie, dans les Iles et en Grèce, n'a pas dû varier beaucoup du XIIe siècle au VIe avant notre ère. C'est seulement à la fin du VIe siècle (ci-d. p. 820) que la mode change, non pas tant dans la forme que dans l'ornementation.

F 71. — Lécythe. Artémis ailée tenant deux lions. C'est un motif imité d'un sujet oriental qui se voit souvent sur les cylindres gravés de Babylonie ou de Syrie (Perrot et Chipiez, *Hist. Art*, III, fig. 425, 426, 429, 456, etc.). M. Studniczka s'est efforcé de lui attribuer une origine grecque et d'en placer le prototype dans l'histoire de la nymphe Kyréné (*Kyrene*, p. 145). Mais ses conclusions ont été contestées (Radet dans *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 134). Il me paraît naturel de croire que les Grecs ont pris un type oriental ancien pour l'appliquer à l'histoire d'une de leurs déesses autochtones, à la grande déesse Artémis, confondue dans l'origine avec Gé et Cybèle, protectrice des animaux domestiques et destructrice des fauves (cf. Lechat dans *Bull. corr. hell.*, 1891, p. 100-110). J'ai rappelé

l'Artémis du peintre corinthien Arégon, montée sur un griffon oriental (ci-d. p. 457). En tout cas, le nom d' « Artémis Persique » (sur cette déesse cf. Radet dans *Rev. Etud. anc.*, 1904, p. 291 et suiv.), qu'on donne ordinairement à ce sujet, n'a pas de raison d'être.

On pourrait encore déduire de la forme de ce lécythe pansu, de sa frise de lotus, du sujet même, une origine non attique. On a parfois rangé ces vases sous le nom de lécythes « béotiens » (Haussoullier, *Quom. Tanagr.*, p. 82). Mais, jusqu'à plus ample informé, je ne vois pas de raisons sérieuses pour séparer cette catégorie du reste de nos vases (cf. Lœschcke dans *Arch. Zeit.*, 1881, p. 32). L'argile béotienne, connue par des produits authentiques, n'a pas cet aspect et les détails de technique sont autres (Salle L).

F 72-81. — Coupes à sujets sur les revers, non décorées dans l'intérieur. Cette forme, à pied haut, à vasque profonde, est d'une élégance pratique qui rappelle la belle coupe de l'âge mycénien (ci-d. p. 158), dont elle est peut-être une lointaine descendance, car les premiers exemples qu'on en trouve viennent de pays ionien (Petrie, *Naukratis*, I, pl. 10; Bœhlau, *Ionische Nekropol.*, pl. 6, 8; cf. la série cyrénéenne, E 668 et suiv.). Le décor permet d'étudier les modifications importantes que l'école attique avait introduites dans la composition de ce genre de vases. Elle lui apporte tout de suite des principes d'ordre, de clarté et de logique. Jusqu'alors la coupe oscillait entre deux systèmes : ne mettre de personnages que dans l'intérieur (solution cyrénéenne, E 663 et suiv.) ou, au contraire, seulement sur les revers (solution corinthienne et chalcidienne, E 740-742). Certains ateliers, auxquels on doit par exemple les belles coupes de Siana à Rhodes (*Journ. hell. stud.*, 1884, pl. 40-43), cherchaient à concilier les deux idées, à donner la même importance

à l'intérieur et aux revers. En Attique, ce désir de conciliation se manifeste sur les coupes F 64-68, mais il est visible qu'on attachait plus d'importance à l'intérieur. C'est encore l'idée dont s'inspire Exékias (F 54). Les fabricants attiques prennent maintenant parti résolument pour la solution corinthienne. Le décor est mis au dehors; on ne laisse en dedans qu'un simple cercle réservé en rouge, comme pour en marquer le centre. On peut penser que la raison d'utilité, toujours puissante chez les Grecs, l'a emporté. Puisque le vase est destiné à recevoir du vin, il est inutile d'y placer un décor qui disparaîtrait sous le liquide. Les revers, au contraire, toujours visibles aux spectateurs, sont comme la paroi prête à recevoir la peinture.

Parmi les meilleures œuvres relevant de ce système, il faut citer un produit de Glaukytès et Archiklès (Klein, *Meist.*, p. 77), qui est comme un écho de la grande composition du vase François, transportée en petite frise sur les revers d'une coupe (Thésée et le Minotaure, chasse de Calydon); on lit dans le champ un grand nombre d'inscriptions, désignant les personnages et même des animaux. Sur une autre coupe de Glaukytès (*id.*, p. 78) sont représentés en frise une vingtaine de combattants, cavaliers et chars. Le n° 72 du Louvre peut être rattaché à cette école; c'est une réédition moins soignée du même sujet, avec des simulacres d'inscriptions. Le n° 75 (scènes de combats, Dionysos et son thiase) est d'une exécution remarquablement fine et détaillée : c'est le type de la miniature grecque, telle que Phrynos l'a pratiquée sur un admirable vase du Musée Britannique (*id.* p. 92). Le n° 77, souvent étudié et publié (voy. notre album des *Vases du Louvre*, p. 99), offre le plus grand intérêt pour les scènes de labourage, ensemencement, transport des grains, qu'on y voit représentées. Nulle part, l'art attique n'a suivi de plus

près le *miniaturisme* corinthien (ci-d. p. 451), en l'adaptant à ses sujets propres. La forme même des coupes s'éloigne de la vasque lourde et pansue; le pied gagne en hauteur, tout le galbe en légèreté.

F 82-85. — Coupes à sujet dans l'intérieur, non décorées sur les revers. L'uniformité n'est jamais de règle, quand il s'agit d'art grec, et l'on voit naturellement un certain nombre de décorateurs prendre le contre-pied du système en faveur. Mais ce sont des vases peu importants. Nous y noterons un nom d'artiste, Néandros, sur une coupe malheureusement très restaurée (82, Hercule et le lion de Némée). Ces fabricants restent attachés au système ancien, représenté par 64-68; mais ils suppriment les dessins des revers et les remplacent, soit par la signature de de l'artiste (82), soit par le souhait amical au buveur, *χαῖρε καὶ πίει εὖ* (cf. Walters-Birch, II, p. 261), « prends du plaisir et bois bien! » Le cerf se frottant la tête contre son pied de derrière (84) est une œuvre de juste et pittoresque observation; on en connaît d'autres exemples (Zahn dans *Berl. philol. Woch.*, 1902, p. 1266). Une coupe signée de Tléson est décorée d'un sujet analogue, un cerf blessé (Gsell, *Nécrop. Vulci*, pl. 9).

F 86-98. — Coupes avec sujets isolés sur les revers, non décorées à l'intérieur. Ce qui prouve l'importance du mouvement indiqué par les coupes 72-81, c'est que la présente série, la plus nombreuse et la plus riche en signatures d'artistes, continue et achève l'évolution commencée. Le principe d'isolement des figures finit par prédominer ici comme ailleurs. A la frise corinthienne, qui rassemblait en file circulaire et serrée un grand nombre de personnages, on substitue une ou deux figures, arrangées comme dans une métope, net-

tement détachées sur la paroi du vase, ou bien un simple buste de femme, ou même aucun autre décor que la signature. Nous verrons plus loin (p. 767) que les Ioniens paraissent avoir pratiqué ce système avant les Attiques (*Ath. Mitth.*, 1900, p. 56, 62). Déjà Exékias l'a adopté (F 54). C'est lui qui fait loi pour Tléson (86, bélier sur chaque revers), fils de Néarchos, et frère d'Ergotélès, un des plus féconds fabricants de coupes, car nous connaissons près de quarante pièces portant son estampille (Klein, p. 73); pour Hermogénès (87, buste de femme sur chaque revers; 88, sans autre décor que la signature); pour Xénoclès (89, simple signature). A ces noms ajoutons ceux qu'on trouvera dans le recueil de M. Klein (p. 72 et suiv.), Eucheiros, fils d'Ergotimos, Tlenpolémos, Sakonidès, Chiron. C'est une émulation extraordinaire entre artistes pour réaliser le meilleur type, avec le décor le plus sobre. Le nombre de vases signés, qui ne portent aucun décor de figures (88, 89; Klein, p. 79, 80, 82), est une nouvelle preuve de l'intérêt exclusif qu'on attache à la poterie elle-même et aux problèmes que soulevait la fabrication technique (ci-d. p. 698 à 700). Aussi la coupe y gagne une légèreté extraordinaire; ses parois minces et bien cuites sonnent comme du cristal, dès qu'on les heurte du doigt (86, 88, 94, 95). Parmi les pièces non signées, on en remarque qui sont également parfaites de forme et d'exécution, sans autre mention que la formule de souhait au buveur (97). La fabrication en était devenue courante et a dû mettre en circulation dans les pays étrusques une quantité considérable de ces jolis vases à boire.

F 99. — Petite amphore ayant aux attaches des anses deux têtes de serpent en relief. J'ai fait ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 439) une étude spéciale de ce type qui est une excellente transition entre le style

d'Amasis et celui de Nicosthènes et je l'ai replacé dans son milieu ionien. Le dessin est d'une grande finesse, la polychromie abondante et gaie. Tous les détails du décor, palmettes et lotus à retouches blanches, guirlandes de lierre sur le plat des anses, têtes de Gorgone à l'attache, serpents en relief, attestent une recherche d'originalité et de pittoresque qui fait de ce vase une pièce encore unique. La forme est très voisine des amphores de Nicosthènes; les sujets inexpressifs (homme assis entre quatre assistants debout, cavalier entre quatre assistants), les vêtements à fleurettes des personnages rappellent les vases apparentés au style d'Amasis (F 70). On s'expliquerait tous ces caractères en supposant ici l'œuvre de quelque Ionien travaillant à Athènes d'après un modèle métallique; on sent la rigidité des formes rivées dans les attaches des anses, dans les pièces rapportées en forme de serpents et de Gorgones, dans l'anneau saillant à la base du col. Les amphores de Nicosthènes, copiées sur un type analogue, en rendent avec plus de négligence les caractères fondamentaux.

III. — *Figures noires contemporaines de l'invention des figures rouges.*

F 100-125. — Vases sortis de l'atelier du potier Nicosthènes (Klein, p. 53 à 71). Le Louvre qui possède de Nicosthènes 22 vases signés (15 amphores, 2 œnochoés, 5 coupes) est le musée où l'on peut le mieux étudier et comprendre ce fabricant si original. On peut aussi voir trois de ses œuvres à la Bibliothèque Nationale (De Ridder, *Catalogue*, n°s 258, 319, 335). On ne lui donne pas, en général, la place qu'il mérite, parce que ses vases sont souvent décorés de peintures lâches et rapides.

Mais si l'on prend en considération ce que nous avons dit sur le vrai caractère du céramiste grec (ci-d. p. 705), on s'apercevra qu'au moment de l'évolution décisive qui s'accomplit à la fin du VIe siècle, aucun homme n'a joué de rôle plus actif ni plus prépondérant. Si on ne veut pas le regarder comme l'inventeur du dessin à figures rouges (ci-d. p. 644), on reconnaîtra du moins en lui un des premiers propagateurs du nouveau système. De plus, personne n'a su mieux unir les traditions des âges précédents avec les heureuses et brillantes nouveautés du temps présent. Ajoutons que c'est le plus fécond producteur que nous connaissions, puisque le total de ses vases signés monte actuellement à plus de 80 (Klein, p. 51-71, dont la liste est à compléter); qu'il aborde l'étude de toutes les formes, amphores, cratères, œnochoés, canthares, pyxis, coupes, et qu'il les renouvelle en grande partie; qu'il essaie toutes les techniques, figures noires, figures rouges, figures blanches, fond d'argile, fond à couverte noire, fond à couverte blanche; qu'il a les agencements les plus variés et les plus imprévus; que ses ouvriers décorateurs doivent être nombreux, car ils composent tantôt dans le goût de l'attico-corinthien, tantôt avec la mesure et la sobriété d'un Exékias; que le dessin de ses vases est ici sommaire, comme chez un homme insoucieux de son travail, là serré et minutieux comme chez l'artiste le plus consciencieux. C'est dire que nous sommes en présence d'une personnalité complexe qui mérite d'être étudiée de près. C'est à mes yeux le type le plus complet et le plus intéressant du céramiste grec au temps des Pisistratides.

La date de Nicosthènes est indiquée par le style de ses œuvres et surtout par sa participation au procédé des figures rouges. Il est certainement postérieur à Amasis et Exékias, à Timagoras et Théozotos. Il a collaboré avec Anaklès pour l'exécution d'une coupe à petits person-

nages (Klein, p. 75). Il commence sans doute à travailler, quand fleurit le groupe représenté par les fils de Néarchos (ci-d. p. 750). Il est de la génération qui suit les maîtres placés vers le milieu du VIe siècle. D'autre part, il est en concurrence avec Andokidès et il collabore avec Epictétos, un des premiers peintres à figures rouges. On pourrait donc placer son rôle actif entre 540 et 510. On a trouvé un fragment de vase avec sa signature à Naucratis, en Egypte. Son style est souvent si particulier qu'on a douté qu'il fût athénien (C. Smith dans *Naukratis*, part. I, p. 52); mais nous avons vu que le rôle des métèques à Athènes explique ces affinités avec les fabriques étrangères (ci-d. p. 690). La variété de sa facture tient aussi à la diversité des collaborateurs qu'il employait comme peintres (ci-d. p. 704).

Dans l'ornementation s'accuse le caractère ionien des œuvres de Nicosthènes : prédominance typique du végétal qui envahit même souvent la panse (108, 111, 112, 113); guirlandes de lierre comme sur les hydries de Cæré (E 696 à 699) ou sur les dinos, amphores et coupes ioniennes (E 676, 705, 736 à 739); fleurs de lotus de forme spéciale (124; cf. Bœhlau dans *Ath. Mitth.*, 1900, p. 87); ruban ondulé, en rouge réservé (105) comme sur les dinos ioniens (E 737; cf. sur ce décor Couve dans *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 472 et suiv.); grands yeux placés sur les coupes comme symboles prophylactiques et dérivés de l'amulette égyptienne, l'œil d'Osiris (120, 121, 122, 125; sur les coupes ioniennes de ce genre, voy. plus loin F 130 et suiv.).

Les sujets de Nicosthènes paraissent tantôt ceux d'un peintre attardé, par la façon dont il s'attache aux motifs traditionnels (kômos de Silènes et Ménades, 101, 103, 104, 106, 124; cavaliers avec assistants, 100, 112; Niké ailée, 102, 104, 105, 109; sphinx, animaux

passant, fauves dévorant un cerf, 103, 105, 109, 110, 111 ; scènes de combats, 111, 122; départ du char de bataille, 107; exploits d'Hercule, 105, 106, 108, 121; apothéose du héros, 116, 117), tantôt ceux d'un curieux de nouveautés, quand il traduit le composé bizarre de l'hippalectryon, le cheval-coq (100, 104; cf. sur ce motif Lechat dans *Revue Univ. du Midi*, 1896, p. 121; Perdrizet dans *Rev. Etud. anc.*, 1904, p. 7); quand il peint une femme nue respirant une fleur (114), quand il utilise le plat de ses anses pour y placer des figures dans des attitudes contorsionnées (101, 108), des femmes nues (111, 112), des armes (109), des trépieds (106), des files d'oiseaux (110); quand il représente le groupe pittoresque d'Enée portant sur ses épaules le vieil Anchise (122; cf. 118); surtout quand il compose le joli tableau de la course en mer, avec les deux bateaux filant de conserve, les voiles gonflées par le vent, les pilotes et les vigies à leur poste, enchevêtrant le réseau de leurs cordages dans une perspective bien indiquée (123). Ce dernier vase est un pur chef-d'œuvre (voy. l'étude de Miss Harrison dans *Journ. hell. stud.*, 1885, p. 19). Il procède sans doute de la jolie coupe d'Exékias représentant Dionysos en barque (Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, pl. 42), mais il y ajoute une complexité de composition, une science des arrière-plans, que Nicosthènes tenait de ses modèles ioniens et corinthiens et qui contrastent avec la simplicité plus grave du type attique. Il faudrait citer encore les deux coupes de Berlin (*Antiquarium*, n°s 1805, 1806) où sont jetées, comme dans un désordre amusant et voulu, des petites scènes de course, de lutte, de labourage, cherchant à donner l'idée du grouillement de la foule. Par contre, dans les deux œnochoés à fond blanc du Louvre (116, 117), c'est le retour à l'ordonnance solennelle des Attico-Doriens : la protection mystique que la déesse Athéné accorde à Hercule,

son introduction dans le monde des Olympiens sont rendus dans un style que ne désavouerait pas un élève d'Amasis. Nicosthènes s'allie aussi aux peintres de petites coupes par la façon d'isoler un sujet de chaque côté des revers (*Antiquar. Berl.*, n° 1805). Enfin, avec les vases à figures rouges se fait jour une autre manière, plus réservée, presque timide, comme si l'auteur doutait de ses forces (125). Peu à peu la main de l'artiste s'enhardira et augmentera le nombre des personnages; mais alors il aura recours aux sujets connus et anciens, comme pour y chercher un point d'appui familier : ce sera la danse bachique d'hommes et de femmes nues (Frœhner, *Catalogue Piot*, 1890, p. 56; Klein, p. 71), Dionysos couché sous les pampres, Hercule combattant le lion ou le taureau (Klein, *id.*, n° 76; *Römische Mitth.*, 1890, p. 324, pl. 12), le départ du char, des scènes de combats et des animaux (Klein, n° 77; *Wiener Vorlegebl.*, 1890, pl. 7). Ainsi, par la multiplicité de ses façons de composer, Nicosthènes nous fait l'effet, comme on l'a dit, d'un infatigable expérimentateur (Bœhlau dans *Ath. Mitth.*, 1900, p. 72; cf. Masner, *Samml. Vas. Wien*, p. XVII).

Au milieu de ces fluctuations il serait difficile de retrouver la main d'un seul exécutant. Il est même impossible de croire que le peintre de l'amphore 101 (Dionysos avec son thiase) puisse être l'auteur des œnochoés à fond blanc (116, 117). Dans la coupe à revers rouges (125) on ne sent rien de celui qui a exécuté le tableau des bateaux luttant de vitesse (123). On est toujours ramené à la solution vraisemblable d'un chef de fabrique qui dirige, inspire et surveille, et qui emploie plusieurs décorateurs (ci-d. p. 702).

Avant tout, Nicosthènes est un potier et un technicien. Il s'absorbe dans les recherches de formes, de couleurs, de fonds, de manières de dessiner et sans doute aussi d'instruments, de pinceaux et de pointes.

C'est là qu'est son œuvre maîtresse et son originalité.

Dans les formes, en bon Attique qu'il est, il a une prédilection marquée pour l'amphore (100-115), mais il choisit un type qui n'est pas usité chez ses contemporains et que son successeur Panphaios gardera (G 2 et 3), de capacité moyenne, remarquable par ses anses plates et fortement incurvées, avec un col en tronc de cône, dont toutes les parties accusent l'emprunt à un modèle de métal. J'ai montré ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 442) que l'on ne pouvait pas admettre avec M. Lœschcke (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 37) la simple copie d'un type d'amphore importé d'Étrurie à Athènes. Il y a eu des antécédents ioniens en assez grand nombre et c'est de l'Est que la forme est venue. En tout cas, le goût original de Nicosthènes se révèle encore dans le choix d'un modèle qui s'écartait du type chalcidien et attico-corinthien, perfectionné par Amasis et Exékias, pour revenir à une forme plus ancienne et ionienne (E 705, 814; cf. *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 432 à 437; Thiersch, *Tyrrh. Amphoren*, p. 135-136). — Son cratère n'est pas moins remarquable. Qu'il l'ait perfectionné lui-même ou reçu d'une autre fabrique, il lui donne la forme définitive qui se conservera jusque dans les ateliers de l'Italie méridionale. La belle structure architecturale indiquée par le cratère François (Rayet-Collignon, fig. 44) s'allège, le col grandit et les anses se développent en deux belles volutes qui s'élèvent symétriquement au-dessus du vase. En comparant le cratère de Nicosthènes au Musée Britannique (*Wiener Vorleg.*, 1890, pl. 4) avec le vieux cratère Burgon ou le cratère d'Aristonophos (Rayet-Collignon, fig. 25; *Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 1) ou avec celui des Corinthiens (E 635, 638), on comprendra tout ce que l'architecture du vase a gagné en élégance, et en regardant le cratère cyrénéen (E 661) on constatera tout ce que le fabricant attique doit encore sur ce point aux Ioniens.

— Dans la construction de l'œnochoé, Nicosthènes n'a pas montré moins de sûreté. Ce n'est pas l'olpé adoptée par Amasis (E 647, F 30) qui l'attire, c'est l'œnochoé à bec trilobé des Corinthiens et des Rhodiens, avec la grande anse dont la courbe élégante domine et surplombe l'embouchure (A 311 ; E 347, 428, 658); mais il simplifie les cannelures de l'anse et il affine la panse un peu lourde pour la rendre plus ovoïde. Les deux exemplaires du Louvre (116, 117) diffèrent l'un de l'autre à cet égard ; on sent la main qui cherche un galbe plus parfait. Nicosthènes joint aussi à son œnochoé un détail encore inusité, inspiré par les vases à décor plastique de l'Ionie, de la Béotie et de Corinthe (*Naukratis*, II, pl. 6; *Jahrb. Inst.*, 1898, *Anz.*, p. 191 ; Collignon-Couve, *Vases peints d'Athènes*, n°s 549, 553); il modèle sous le bec une tête d'homme barbu et une tête de femme, qui semblent former pendants (cf. l'hydrie F 10). Une autre œnochoé sans signature, apparentée à son atelier, présente une structure plus rare encore (118) : le bec se relève en large rigole dans laquelle se dissimule une petite figure de femme se soutenant des deux mains aux bords du vase, comme si elle était plongée à mi-corps dans le liquide (cf. *Journ. hell. stud.*, *Atlas*, pl. 2).

Encore une fois, je ne doute pas que la plupart de ces inventions ingénieuses n'aient été créées par les métallurgistes dont le céramiste se contentait de reproduire les formes. J'en veux retenir seulement l'esprit curieux et chercheur de Nicosthènes qui a le mérite de transporter dans l'industrie de l'argile tout ce qui lui paraît d'un goût original. Quant à la coupe, elle est l'objet des mêmes soins : le pied reste court et trapu, mais la vasque s'ouvre, plus large et moins profonde; les flancs s'infléchissent sans brusque ressaut, par une pente douce et continue comme l'échine d'un chapiteau. Que l'on compare ces vases (121 à 125) à celui d'Exékias (54), et l'on sentira ce qu'il y a de plus

moelleux et de plus tranquille dans les lignes. C'est un changement capital dans la structure du vase. Nous verrons plus loin (F 144) que là encore Nicosthènes se réfère à des modèles ioniens. Il a signé aussi une phiale à omphalos de la Bibliothèque Nationale (De Ridder, *Catalogue*, n° 334). C'est un nouvel emprunt à la métallurgie (Lœschcke dans *Arch. Zeitung*, 1881, p. 38). Elle n'est décorée d'aucune figure et la forme seule a tenté le céramiste. Avec lui elle entrera dans le répertoire classique (Salle H). Notons encore sa curieuse coupe à figures rouges du Musée de Berlin, munie d'un bec avec passoire (*Wiener Vorleg.*, 1890, pl. 7).

Ce n'est pas tout. Nicosthènes paraît avoir prêté une attention particulière à la technique des couleurs. Sa gamme colorée, aux blancs éclatants, fait contraste avec la sévérité noire des autres Attiques. Plus que personne, il est préoccupé de faire trancher les figures sur le fond. Le défaut des ateliers attiques était d'avoir, pour des raisons pratiques (ci-d. p. 654), assombri le fond d'argile par un coloris de plus en plus foncé; il en résulte parfois une sorte de tristesse uniforme. Nicosthènes combat cet inconvénient, soit en gardant le fond plus pâle, semblable à celui des Attico-Corinthiens (amphores 102, 105, 108), soit en peignant sur une couverte blanche (œnochoés 116, 117), soit même en inventant un procédé nouveau, comme celui de la femme peinte en blanc par-dessus le fond noir (amphore 114; cf. F 195-197 et l'étude de J. Six sur les vases de ce genre, *Gazette arch.*, 1888, p. 209). Une autre amphore, non signée, mais probablement sortie de son atelier, offre l'alliance de deux techniques (115) : le col est décoré de figures peintes en noir sur fond d'argile rouge (Dionysos assis, Silène portant une outre); la panse a reçu une couverte blanche sur laquelle se détachent les sujets noirs (combat d'Hercule et de

Géryon, quadrige courant). Aussi a-t-on supposé que Nicosthènes, en relation avec les Ioniens, avait probablement été le propagateur en Attique de la technique à fond blanc (Walters, *Catalog. Brit. Mus.*, II, p. 45; *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 380). L'anse trifide a sa baguette centrale réservée en rouge, petit raffinement qui dénote encore la main d'un potier curieux des nouveautés.

Un autre détail enfin nous instruit des recherches techniques de Nicosthènes. C'est dans son atelier qu'on fait l'emploi le plus fréquent et le plus habile de l'instrument qui donne le trait en relief. Nous avons vu que cette technique n'était pas particulière aux vases à figures rouges, et qu'on en trouve des traces dans les œuvres antérieures en figures noires (ci-d. p. 671, 739). Mais quand on prend en main la coupe 123 (course de bateaux en mer) et qu'on l'examine à la loupe, on est surpris de voir la quantité de traits en relief, admirablement exécutés, qui dessinent les cordages et les agrès des navires, les échelles, les gaffes des vigies, les ornements en dents de loup autour du pied. C'est pour Nicosthènes, ou pour le dessinateur qu'il emploie, un outil absolument familier. Quand nous observons sur la coupe 125 la timidité avec laquelle les mêmes traits sont placés dans le dessin en figure rouge, nous sommes amené à conclure que l'hésitation du peintre tenait au procédé nouveau qu'il employait, non pas au pinceau qu'il maniait. Toutes ces particularités témoignent donc d'un esprit très avisé, dont la préoccupation était de perfectionner la netteté du tableau. C'est pourquoi on est tenté de voir dans Nicosthènes celui qui était le mieux préparé pour faire la grande découverte du temps, pour trouver la solution si simple et si pratique de la figure rouge (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 363; Hartwig dans *Röm. Mitth.*, 1890, p. 328; cf. ci-d. p. 644).

F 125. — On connaît une série de vases, en particulier des coupes, qui sont en partie peintes en noir, à l'ancienne méthode, en partie en rouge, à la façon nouvelle (voir la liste de ces coupes dressée par L. Nichols dans *American Journ. of Arch.*, 1902, p. 327 ; ci-d. p. 714). C'est une précieuse et instructive transition ; elle montre une fois de plus que dans l'art grec toute révolution se fait sans secousse. On peut même citer une coupe d'Andokidès (Klein, p. 191 ; *Jahrbuch Inst.*, 1889, pl. 4) où, dans le même groupe, un guerrier est réservé en rouge, tandis que ses adversaires sont en technique noire ; mieux encore, le bouclier d'un guerrier tombé est peint en technique rouge, tandis que le reste du personnage est en noir ! Mais c'est là un cas exceptionnel et une sorte d'outrance dans le système mixte. Dans la règle les deux procédés sont séparés, et ce que nous avons appelé « la hiérarchie des genres » (ci-d. p. 250) attribue naturellement l'intérieur, plus caché, à l'ancien décor et les revers, plus en vue, au nouveau.

Nicosthènes a laissé deux coupes de technique mixte, celle du Louvre (125) et une autre qu'il a signée en collaboration avec le peintre Epictétos (Klein, p. 101). Celle-ci nous prouve que des décorateurs spéciaux étaient attachés à la fabrique du maître. Un fragment de vase trouvé à Odessa porte aussi la double signature de Nicosthènes et d'Epictétos (*Wiener Vorlegebl.*, 1890, pl. 7, n° 3). Il est donc probable que le décor de la coupe du Louvre n'est pas de la main de Nicosthènes, mais de celui qu'il employait alors comme dessinateur. L'exécution décèle de singulières hésitations. L'ouvrier a établi une esquisse, à la pointe dure, aussi complète que possible ; mais il ne l'a suivie que pour les contours. Une fois le pinceau en main, il n'a pas su comment distribuer les traits noirs à l'intérieur du personnage et il n'a indiqué

que le strict nécessaire. Il n'a retrouvé son adresse que pour exécuter les palmettes rouges, les yeux prophylactiques, et surtout la figure noire de l'intérieur (homme barbu, couronné, dans l'attitude de la course). Même dans la figure rouge il ne renonce pas à employer le burin, outil familier du graveur des figures noires, et il incise le contour des cheveux pour les séparer du fond. Il a peint la corne du bélier en blanc, par une habitude venant aussi de la polychromie des figures noires. Tous ces indices me font considérer la coupe du Louvre comme le précieux exemple d'un des plus anciens ouvrages en figures rouges, exécuté dans l'atelier de Nicosthènes. Très rapidement, d'ailleurs, le procédé devint familier aux collaborateurs du céramiste. La coupe de Wurzbourg, signée par Epictétos et composée aussi simplement que celle du Louvre, est d'une exécution bien supérieure (*Arch. Zeitung*, 1885, pl. 16, n° 3). Le canthare du musée de Boston, tout entier en figures rouges (*Röm. Mitth.*, 1890, p. 324, pl. 12; *Wiener Vorlegebl.* 1890, pl. 7), est une œuvre excellente; on y trouve pour la première fois les plis fins, verticalement ondulés, en couleur noire plus claire, qui rendent si heureusement, à l'imitation des sculptures archaïques, les tuniques de lin plaquant sur le corps. La coupe à bec ornée d'une tête de Méduse adapte les sujets anciens à la méthode nouvelle (*id.*, pl. 7, n° 1). L'avenir s'ouvre et c'est dans l'atelier même de Nicosthènes que se forme le meilleur représentant du groupe qui va se libérer définitivement du passé, Epictétos (G 5 et suiv.).

F 126. — Coupe non signée, liée à celle de Nicosthènes (125) par de grandes parentés de technique. Même timidité dans l'exécution des figures rouges (deux éphèbes nus s'exerçant l'un au disque, l'autre au javelot) qui contraste avec l'ampleur et la sûreté de la

figure noire placée à l'intérieur (archer asiatique). Les contours des cheveux sont incisés dans les figures rouges; le javelot que tient l'éphèbe est indiqué en rouge, gauche essai de polychromie qui s'applique mal à cet accessoire.

F 127. — Dans le même genre, mais beaucoup plus finement exécutée, avec une science très sûre de la figure rouge (deux Sirènes), cette coupe montre, au contraire, un relâchement profond et subit dans le dessin de la figure noire (hoplite marchant). On ne peut pas douter de quel côté va la vogue.

F 127 (2). — Coupe à figures noires, signée par Panphaios. Un fragment retrouvé dans les débris de la Collection Campana m'a permis de reconstituer cette coupe : au centre le Gorgoneion, sur le revers Dionysos et Ariane. Nous avons des raisons de considérer Panphaios comme un élève de Nicosthènes, car il lui a emprunté la forme spéciale de son amphore (G 2 et 3). Ici nous constatons qu'il le copie même dans la forme de sa coupe et dans tous les détails de sa composition. C'est exactement le pendant du n° 122. M. Reisch (*Röm. Mitth.*, 1890, p. 329) explique cette parenté en supposant que Panphaios était le peintre employé par Nicosthènes. Mais la formule constante de Panphaios (ἐποίεσεν) et d'autres indices tendent à le faire considérer plutôt comme un potier que comme un peintre. On s'étonne de la variété des styles qu'offrent ses produits; on le traite même d'homme versatile (*id.*, p. 330; cf. Murray, *Designs gr. Vas.*, p. 8; Kœrte dans *Bonner Stud.*, 1890, p. 201). Il est plus probable que cette variété tient au nombre des collaborateurs que Panphaios employait comme peintres et parmi lesquels on a rangé Euphronios lui-même (Klein, *Meist.*, p. 19;

Murray, *l. c.*; cf. Six dans *Gaz. arch.*, 1888, p. 201, n° 2). Pour ma part, j'aimerais mieux supposer qu'après avoir travaillé auprès de Nicosthènes, Panphaios a continué, comme potier et chef de fabrique, les traditions de son maître.

F 127 (3). — J'avais noté dans mon album des *Vases antiques du Louvre* (p. 109) que la figure noire de l'intérieur de cette coupe paraissait moderne. En effet, un nettoyage à fond l'a fait disparaître. Pourtant, j'ai laissé ce vase avec les spécimens de la technique mixte, parce que la structure et le décor le rattachent à cette série. Sur un revers le Minotaure, et sur l'autre, au lieu du Thésée qu'on attend, une simple vasque de fontaine. C'est une preuve typique de la liberté avec laquelle les décorateurs usaient des croquis mis à leur disposition. Ils extrayaient de l'ensemble des détails isolés, au risque même de rendre la composition presque inintelligible. Nous devrions attribuer à l'atelier de Panphaios cet essai peu heureux d'après l'inscription placée sur le bord d'un des revers (Klein, *Meist.*, p. 90). Mais j'ai déjà émis des doutes sur l'authenticité de cette signature (*Vases antiques*, *l. c.*). Contrairement aux usages de Panphaios, elle est incisée, au lieu d'être peinte ; la place qu'elle occupe paraît anormale, enfin les lettres mêmes sont mal gravées. Néanmoins, c'est dans la série qui nous occupe un spécimen instructif de transition.

F 128. — Coupe à figure noire dans l'intérieur (Poseidon avec le trident) et revers à figures rouges (Hercule étouffant le lion de Némée, deux Silènes saisissant un mulet qui se sauve). Elle n'est pas éloignée des produits de Panphaios où l'on trouve en figure noire et en figure rouge le sujet d'Hercule combattant

le lion (Klein, p. 90, n° 2; p. 92, n° 12). Mais la figure rouge est ici plus développée et plus savante que dans toutes les œuvres précédentes, l'esquisse profondément poussée, le trait en relief exécuté avec aisance et sûreté. De plus, l'ornement placé aux attaches des anses, palmette accompagnée d'un bouton de lotus, se retrouve dans un groupe un peu plus récent, celui des vases au nom de l'éphèbe Memnon (Klein, p. 118; cf. le n° 3 avec Poseidon dans l'int.) et celui de Chachrylion (Klein, p. 124).

F 129. — Coupe à figure rouge et à figure noire portant le nom d'Epilykos. Parmi les essais de tous genres qui occupent les maîtres céramistes du temps, il faut compter l'invention d'un ton particulier de fond rouge-orange que nous connaissons par une série de produits, allant du milieu du VIe siècle au milieu du Ve. Plusieurs potiers, Exékias, Chachrylion, Euphronios, Sotadès, Hégésiboulos, en ont fait usage (cf. *Monuments Piot*, X, p. 53; il faut ajouter à ma liste le spécimen le plus ancien qui est une coupe d'Exékias, Furtw.-Reichh., *Gr. V.*, p. 227, pl. 42). Nous avons vu (ci-d. p. 679) que dans la cuisson un coup de flamme oxydante pouvait faire tourner au rouge la couleur noire dont les vases étaient recouverts. Nous avons même vu qu'en Etrurie on n'a pas su cuire les vases primitifs autrement qu'en faisant tourner le noir tout entier en rouge (ci-d. p. 378, 402); dans les produits ioniens on constate souvent le même fait, qu'il soit prémédité ou accidentel (E 693, 695, 719, 792; cf. Salle B, p. 277, 279). Il est donc vraisemblable que les Attiques, ayant observé la couleur vive et plaisante de ce rouge, aient cherché à l'utiliser régulièrement. Par quels moyens obtenaient-ils, en introduisant de l'air dans le four, que le noir changeât de couleur aux endroits voulus, tan-

dis qu'ailleurs il restait noir? Est-ce une différence d'épaisseur dans la couche? Est-ce un fondant mêlé à la couleur noire avant de l'appliquer sur ces parties? Nous n'en savons rien. Mais l'effet obtenu est remarquable. Il met à côté du rouge de l'argile un autre ton plus vif, plus orangé, qui sous l'action du vernis prend un lustre extraordinaire. On en jugera par cette belle pièce où le pourtour intérieur de la vasque, les revers et le pied sont teintés de cette manière. Le noir tranche sur ce fond, mieux que sur le rouge ordinaire. Aussi l'auteur a-t-il renversé les règles ordinaires de la composition usitée dans les coupes mi-partie noires, mi-partie rouges. C'est la figure rouge qui est ici dans l'intérieur (jolie silhouette d'éphèbe s'amusant à tenir une amphore pointue en équilibre sur le bout de son pied), et les revers sont décorés de deux figures noires, isolées de chaque côté (Hercule et Kyknos). Le propriétaire antique de cette coupe y attachait quelque importance, car, le vase ayant été brisé, il l'avait fait réparer au moyen d'agrafes de plomb qui subsistent encore (ci-d. p. 610).

J'ai fait sur le nom d'Epilykos καλός qu'on lit dans l'intérieur une étude spéciale à laquelle je renvoie (*Monuments Piot*, IX, p. 135; X, p. 49); j'ai pensé qu'on devait voir ici un nom d'éphèbe plutôt que la signature du peintre Epilykos dont il sera question plus loin (G 10).

F 130-143. — Série de coupes qui, par divers caractères, se rattachent aux produits de Nicosthènes et de Panphaios. Plusieurs d'entre elles pourraient même être antérieures à ces fabricants. Mais, en l'absence d'inscriptions précises, nous ne pouvons pas déterminer si ce sont des prototypes ou des prolongations de types connus. La coupe 130 forme transition entre Exékias et Nicosthènes. Le premier a placé sur les revers de la

jolie coupe citée plus haut (Dionysos dans un bateau orné de pampres) une composition analogue à celle-ci : entre deux grands yeux, symbole prophylactique, des combattants se disputent un mort dont le corps se trouve placé sous l'anse du vase. D'autre part, les grands masques barbus de Silènes, avec l'emploi du trait en relief bien marqué, le sujet de l'intérieur (Ménade dansant avec un Silène vu de face), les petits branchages dans le champ, les rayons lancéolés de la base exécutés au trait, sont des détails qui indiquent une époque rapprochée de Nicosthènes et de ses contemporains. — La coupe 130 (2), posée sur un curieux trépied, ornée d'une scène dionysiaque ombragée par des pampres épais, et, sur les revers, de sujets impudiques qui lui donnent un caractère ionien prononcé (cf. Furtw.-Reichh., p. 216, 217), offre des accointances avec une œuvre signée de Nicosthènes (124) ; elle n'est peut-être pas beaucoup plus ancienne, car on y trouve le trait en relief exécuté avec sûreté (Gorgoneion à l'intérieur). — La coupe 131 est comme une simplification de la précédente. La forme du vase, les pampres qui envahissent de plus en plus le champ, les ceps enlacés qui ornent le dessous des anses, le Gorgoneion de l'intérieur, les rayons lancéolés au trait sont autant de points communs avec Nicosthènes (cf. 121, 122). — On serait tenté de placer plus haut et plus près d'Exékias le n° 131 (2), à cause de la forme lourde et épaisse de la coupe, de ses grosses anses, de la composition des revers avec un personnage sous l'anse (Silène entre deux Ménades), de la petite frise d'animaux passant, du dessin des yeux prophylactiques, de l'ornement central simulant un nez et surmonté de trois points (cf. *Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 7). D'autre part, le style lâche des personnages, leurs proportions très allongées, la rapide exécution des animaux non incisés et placés au rebours des autres figures,

les rayons exécutés au trait saillant nous portent à en descendre la date et à la rapprocher de Nicosthènes. C'est un type excellent à étudier pour les transformations lentes qui se font d'une génération à l'autre. La figure noire, tout en conservant son allure générale, subit une décadence qui est visible ici comme sur les amphores de Nicosthènes (100-115). — Cette décadence s'accentue encore dans l'intérieur de la coupe 132 (deux combattants), dont les revers (Athéné et Hercule, Dionysos et Silène jouant de la flûte) rappellent certaines œuvres de Nicosthènes et Panphaios (121, 127 *bis*). — Dans 132 (2) (deux combattants) on remarque un curieux détail de technique : on a rempli imparfaitement, d'un noir délayé, les iris des deux yeux prophylactiques ; les coups de pinceau y sont parfaitement visibles et l'effet est semblable à celui que produiraient nos brosses de peintres modernes. — Avec 133 (Dionysos sur mulet entre Ménade et Silène) la composition à trois personnages, qui succède au groupe des deux combattants, laisse subsister l'élément végétal prépondérant, mais il force les yeux symboliques à se rapetisser. — Au contraire, dans 134, c'est le végétal qui a disparu pour laisser la place aux yeux encadrant une composition à nombreuses figures (char à quatre chevaux, écuyer et hoplite). C'est la lutte éternelle du personnage contre le décor parasite (ci-d. p. 450, 627). — Avec 135, le champ s'agrandit encore au profit du sujet (deux chars luttant à la course). — Les coupes 136 (Dionysos et Ariane) et 137 (guerrier casqué) adoptent un autre système qui nous est connu : celui d'isoler des bustes de personnages et de les détacher sur la paroi extérieure du vase. C'est une décoration dont le vase ionien de Myrina (Salle B, p. 278) et l'aryballe corinthien d'Aiméta (Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 233) offrent de fort anciens exemples ; elle fut adoptée plus tard, en Attique, par Hermogénès et les

autres peintres de petites coupes (F 84). Ces bustes prennent ici une ampleur inusitée; d'autres détails, comme la tête de femme tout entière exécutée au trait, sans retouche de couleur (136), la forme ovale donnée aux yeux des guerriers (ci-d. p. 509), la structure et les ornements de leur casque (137), révèlent une influence étrangère, spécialement ionienne. — A la suite (138-143) se placent des spécimens où la fabrication des coupes à yeux trouve son prolongement et finit par se perdre et disparaître devant la concurrence des coupes à figures rouges : notons encore les curieux sangliers ailés (143) qui paraissent venir de la Grèce orientale; ils figurent sur des monnaies de Clazomènes.

F 144. — Coupe de type ionien, ayant pu servir de modèle aux vases précédents. On vient de voir, par l'étude de Nicosthènes et de ses contemporains, que des éléments ioniens, étrangement puissants et actifs, modifient et enrichissent le répertoire attique. C'est un nouvel et dernier afflux de la civilisation à laquelle l'art grec doit déjà tant de choses (ci-d. p. 486-521). M. Bœhlau a très justement remarqué (*Ath. Mitth.*, 1900, p. 66-67; cf. Dragendorff, *Thereïsche Gräber*, p. 217) que la coupe à vasque peu profonde et aux flancs insensiblement abaissés, cette future reine de la céramique athénienne du ve siècle, s'introduit brusquement à Athènes au vi^e^ siècle et supplante peu à peu la coupe classique d'Exékias, de Tléson et Hermogénès (n°s 54, 86, 87). Ergotimos paraît avoir connu un type intermédiaire (*Wiener Vorlegebl.*, 1888, pl. 4). Nicosthènes adopte sans hésiter la forme ionienne (n°s 121 à 125) et n'en connaît pas d'autre. Après lui, Panphaios et Epictétos la rendent classique. De plus, ces coupes se distinguent par une prédilection marquée pour le symbole prophylactique des deux grands yeux, parfois accompagnés d'un ornement central imitant un

nez tortu et large comme celui d'un Gorgoneion ou d'un Silène (comparez 121 et 130 avec 131 *bis*; cf. Furtw.-Reichh., p. 219). Or, on connaît une série de coupes qui, se distinguant des produits attiques par certaines particularités de forme et de technique, offrent précisément les deux traits essentiels que nous venons de noter : forme de vasque sans ressaut, revers décorés de grands yeux. Parmi ces vases, le plus célèbre est celui qu'on appelle la coupe de Phineus (ci-d. p. 511, 513; Furtw.-Reichh., pl. 41, p. 209). Ces coupes ont été analysées par M. Bœhlau dans un article (*l. c.*, p. 40-99) où le lecteur trouvera le détail de la démonstration. L'exemplaire du Louvre, que M. Bœhlau n'a pas connu, appartient sûrement à la catégorie ionienne. Il a, comme les autres, un pied d'une forme particulière en court cylindre, non pas en disque plat, et sans peinture noire. L'anse n'est pas noircie dans toute sa longueur. Suivant la remarque de M. Furtwaengler, qui a insisté sur les moyens de distinguer les exemplaires ioniens des imitations attiques (*l. c.*, p. 221 et note 3), le galbe supérieur de la vasque a une courbe arrondie qui rappelle l'échine du chapiteau dorique archaïque. L'argile rosée, mais moins belle et moins épurée que celle des Attiques, est d'un ton plus pâle. Il n'y a dans l'intérieur qu'un petit cercle noir. Le décor très schématique des revers offre un détail qui manque le plus souvent aux imitations attiques et qui complète la physionomie humaine donnée au vase comme un écho de traditions très lointaines. M. Furtwaengler a raison de croire qu'à cette époque, c'est l'influence égyptienne dominante qui donne tant d'importance aux yeux prophylactiques considérés, à l'imitation de l'œil d'Osiris, comme des amulettes préservative (*l. c.*, p. 218). Nous l'avons dit à propos de la coupe de Nicosthènes (p. 753) et nous avons fait remarquer que déjà Amasis connaît ce décor (p. 727). Mais de plus, sur notre vase, deux oreilles,

sous forme de volutes dessinées au trait, accompagnent les grands yeux et le nez. D'un côté, le nez est supprimé et remplacé par un canthare à hautes anses; sur l'autre, le nez est surmonté d'une petite palmette (fig. 16 de Bœhlau et p. 219 de Furtw.-Reichh.). Enfin, de chaque côté, on trouve des palmettes reliées par un pédoncule aux attaches des anses, qui sont un dérivé de l'ornement usité dans les coupes cyrénéennes (E 668 et suiv.). Nous comprenons où les ont prises les peintres attiques du groupe de Tléson et Hermogénès (F 86 et suiv.). Je ne rechercherai pas plus que M. Bœhlau (*l. c.*, p. 90 et suiv.) à nommer le centre de cette fabrication; il a prononcé avec beaucoup de réserve le nom de Téos, ville ionienne d'Asie Mineure. M. Furtwaengler penserait à l'île de Naxos (*l. c.*, p. 220). Contentons-nous de relier la coupe du Louvre aux vases de style attico-ionien dont nous avons déjà montré des spécimens dans la salle précédente (E 732 et suiv.).

L'allure générale des compositions attiques que nous avons citées précédemment, kômos dansant, couples lubriques de Silènes et de Ménades (cf. 101, 103, 104 de Nicosthènes, 130 *bis*, avec fig. 2 et 3 de Bœhlau), masques de Silènes vus de face (cf. 130, 131 avec fig. 18, 21), bustes de Dionysos et Ariane (cf. 136 avec fig. 22), bustes de guerrier (cf. 137 avec fig. 20), etc., trouve ici une explication naturelle. C'est de là aussi que vient la couronne de rayons, tantôt opaques et tantôt au trait, qui entoure le pied (Bœhlau, p. 82-83). Forme des vases, ornements, figures, tout est donc emprunté à la fabrique ionienne et adapté au goût attique. Mais le céramiste athénien reconnaît vite que la forme extérieure de la coupe se prête mal à la représentation d'une figure humaine. Il gardera le Gorgoneion complet pour l'intérieur. Sur les revers, il disposera deux yeux, qui suffiront au rôle de fétiches contre les mauvaises influences, mais il supprimera le nez et les oreilles pour agrandir ou

diversifier la composition des sujets; il abaissera l'anse attachée trop haut, il donnera une assiette plus solide au vase en modifiant le pied trop étroit. Il fera son œuvre ordinaire d'imitateur intelligent et libre.

Le Gorgoneion, qui joue un grand rôle dans cette série, paraît avoir, lui aussi, des origines ioniennes et même orientales. Il a, comme les yeux, un caractère préservatif et éloigne du buveur toute influence qui troublerait son plaisir (Bœhlau, *ibid*, p. 75-77). Tout concourt à la destination pratique du vase. Là est le fondement de l'esthétique grecque : le beau au service de l'utile.

Ainsi, de même que nous avons vu dans Exékias et son entourage s'affirmer le principe traditionnel de la Grèce continentale, et ce que nous avons appelé l'esprit *dorien* (ci-d. p. 626), de même nous constatons chez Nicosthènes et tout ce qui se groupe autour de lui une prédominance *ionienne*. Ce sont, dans l'industrie céramique, les représentants les plus autorisés, je ne dirai pas de deux écoles rivales, mais de deux tendances qui se disputent l'art attique et réussissent à y vivre côte à côte, car, en certains cas, nous avons aperçu dans Exékias de l'ionien (par ex., *Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 7), comme chez Nicosthènes du dorien (œnochoés F 116, 117).

F 145. — Coupe à figures noires. Dans l'intérieur Poseidon sur un cheval marin, et course de quatre bateaux en mer; sur les revers six chars de guerre. Il s'en faut que tous les céramistes adoptent une règle uniforme et qu'un type nouveau chasse l'autre instantanément. Rien de plus « conservateur » que l'art industriel (Bœhlau, *l. c.*, p. 69). J'en donne ici pour exemple une coupe que j'ai, à dessein, séparée de la série 72-81, à laquelle elle appartient par la forme. Je la crois de style plus récent et assez rapproché de Nicosthènes, car l'abondance de la décoration intérieure, l'exécution

des bateaux aux voiles blanches gonflées, l'allure du Poseidon monté sur un cheval marin (d'après d'autres, le dieu Nérée; cf. Roscher, *Lexik. Myth.*, III, p. 247), les trois quarts introduits dans les attelages de chevaux sont des éléments étrangers à la figure noire archaïque. C'est la prolongation d'un type ancien qui, sous l'influence d'un art nouveau, modifie légèrement sa composition et sa manière.

F 146-148. — Plats à figures noires. J'en dirai autant de ces assiettes ou plats. Le n° 146 (cavalier et chien, serpent dans un segment inférieur) reproduit une disposition déjà connue par les coupes cyrénéennes et les plats de Rhodes; néanmoins, le style des figures et les branchages jetés dans le champ en font un produit relativement tardif. La forme même des plats 147, 148 (sphinx, Triton), quoique leur décor soit d'allure ancienne, empêche de les placer à une date élevée dans le VIe siècle.

Cette question nous amène à faire l'analyse d'une série de vases que, par leurs sujets et par l'emploi exclusif de la figure noire, on serait tenté de mettre à l'époque de la peinture archaïque et qui pourtant révèlent, à certains détails, une date moins reculée. Nous avons dit plus haut (p. 648) combien était factice et conventionnel le classement qui consiste à mettre tous les vases à figures noires avant tous les vases à figures rouges et de superposer ainsi les deux catégories, alors qu'en réalité le premier système n'a pas dû disparaître subitement.

F 149-151.—Je prends à dessein des vases d'un type manifestement ancien. On s'est trop hâté de dire, d'après mon Album des *Vases antiques du Louvre*, pl. 75, que je voyais dans ces peintures des œuvres

exécutées sous l'influence de la figure rouge (*Berl. philolog. Woch.*, 1902, p 1265). Je rattache, au contraire, ces gobelets en forme de calices (cf. Milani, *Mon. scelti di Firenze*, 1905, pl. 1) au groupe d'Amasis et d'Exékias. Dans le n° 149, malheureusement défiguré par de nombreuses restaurations (départ du char de guerre, cavalier, hoplites et assistants drapés), l'exécution finement soignée des détails (Gorgoneion d'un bouclier, têtes de chevaux, franges aux tuniques de guerriers), la petite frise d'animaux passant attestent une technique voisine du milieu du VIe siècle. Mais déjà dans le n° 150, en dépit des simulacres d'inscriptions et de la composition tout archaïque (armement d'Achille, éphèbes cavaliers, hoplites partant pour la guerre), l'ornement de la base, feuilles réservées en rouge, est un acheminement vers les palmettes usitées dans la future technique et forment un progrès sur les rubans ondulés des séries ioniennes (E 737). On trouvera dans un article de M. Hartwig (*Jahrb. Inst.*, 1899, p. 160, note 14) d'intéressants détails sur les ornements réservés en rouge qui apparaissent dans les séries à figures noires. Le brûle-parfums 151 réunit aussi des spécimens de représentations archaïques (armement d'Achille, cf. F 28; les trois déesses conduites par Hermès, cf. 31; Ménélas retrouvant Hélène? cf. 24); mais ne sent-on pas, au style des personnages, à la facilité négligée du dessin, à l'absence de retouches rouges, que l'ouvrier répète ici, avec routine, un motif traditionnel? Qu'on examine les amphores de Nicosthènes (par ex. 100 à 107) et l'on comprendra ce que produisait la figure noire à son déclin, pieusement respectueuse des sujets, mais incapable de retrouver la finesse rigide et minutieuse des anciens maîtres. Ainsi, en mettant côte à côte ces trois vases, également anciens par l'allure générale de la composition, nous

cherchons à montrer comment ils représentent en réalité trois âges successifs.

F 152-153. — Si l'on détachait de ce beau canthare à une anse (152) certaines figures de guerriers combattant, on pourrait les placer dans la première moitié du VIe siècle; mais, à regarder de près les détails du char, des chevaux dessinés en perspective et de trois quarts, on est amené à descendre beaucoup la date d'exécution. Si, enfin, on le compare à son pendant (153) et que l'on considère l'aspect identique des ornements du pied et des mufles de lion, placés en ronde-bosse à l'attache intérieure de l'anse, conformément au modèle métallique, force est bien de reconnaître que ces deux vases, à première vue très distants pour le style, ont pu être fabriqués en même temps. Or le second, avec ses figures noires sans retouches rouges, d'exécution rapide et aisée, pareilles à celles de certains *onos* (Dumont-Chaplain, *Céram.*, I, pl. 19), doit prendre place dans la dernière période des vases à figures noires, après l'invention de la figure rouge (voy. aussi les exemplaires analogues de la Bibl. Nat., d'un dessin souple et aisé; Milliet-Giraudon, pl. 37, 38, 39; De Ridder, nos 353-355).

F 155-197. — C'est surtout sur les petits vases, d'usage courant et d'exécution plus négligée, œnochoés, cyathes, lécythes, que l'on saisira le mieux la façon dont la figure noire, dans des sujets toujours archaïques, se modifie insensiblement, perd sa rigidité native, adopte des poses mouvementées, acquiert une souplesse de pinceau qu'elle n'aurait pas connue, si le dessin à figure rouge n'était venu lui donner des exemples précieux à suivre. Je ne saurais analyser dans le menu détail tous les sujets et toutes les formes. J'en

signalerai les éléments typiques. — 159-161, œnochoés ou olpés de forme ancienne, mais apparentées aux produits de Nicosthènes pour les ornements (cf. 118). Le n° 159 porte une des plus anciennes représentations de l'Hermès criophore; le motif de la statue célèbre de Calamis (Collignon, *Sculpt. grecq.*, I, p. 399) était donc fixé depuis longtemps; la peinture lui donne ici l'allure vive et réelle que la statuaire ne pouvait rendre. Le n° 161 offre un sujet (rapt d'une Ménade par un Silène) que la peinture à figures rouges développe avec abondance (cf. G 2, 34, 68). — Les jolis cyathes à anse élevée, surmontée d'un bouton (163-165), pourraient être signés de Nicosthènes : on y retrouve son goût des formes métalliques et ioniennes (cf. les types de bucchero A 246, C 107 et suiv.), du végétal (cf. les pampres de 163 avec 121 et 122), des têtes en ronde-bosse (cf. 164 avec 116-118); le sujet isolé entre deux grands yeux prophylactiques est encore un trait typique de ressemblance. Les tasses rondes, avec ou sans anses (166-181), disposent du même répertoire: petits personnages, cavaliers, coqs, sujets bachiques entre deux grands yeux (cf. sur le décor des yeux ci-d. p. 768 et Bœhlau, *l. c.*, p. 79, note 1). Notons comme sujet rare et important, Silène amené prisonnier devant le roi Midas (166), légende étudiée par M. Bulle (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 389); sur le n° 167, Hercule imberbe, en éphèbe nu, combattant le lion de Némée. — Les lécythes (182-197) permettent de suivre les changements de structure et de composition. Partis d'un galbe ovoïde et allongé (182-183), dérivé de l'alabastre des Corinthiens (voy. l'article *Lecythus* dans le *Dict. des antiq.* de Saglio), ils passent par une forme pansue et trapue, à épaule inclinée (184 et suiv.), avant d'arriver au joli type, aux flancs droits, à épaule presque plate (195-197), que réalise la céramique attique à la fin du VIe siècle et qui prépare l'éclosion

des beaux lécythes funéraires à fond blanc du ve (Salle L). Quant aux sujets, ils s'attardent longtemps dans de vieilles coutumes (184, animaux affrontés; 185-190, animaux ou petits personnages sur l'épaule du vase; 183, 186, 190, cavaliers; 188, Thésée et le Minotaure; 189, 191, combattants). Mais sous l'impulsion du courant nouveau, les scènes éphébiques, les jeux de la palestre, les personnages animés et courant apparaissent en nombre (185, 192 à 197). L'influence de Nicosthènes et d'Andokidès est certainement visible dans les curieux essais de technique à peinture blanche et rouge par-dessus le fond noir (ci-d. p. 644, 752), que l'on remarque sur les lécythes 195 à 197; ils ont été étudiés par M. Six dans un article où l'on trouvera le catalogue des monuments similaires (*Gazette arch.*, 1888, p. 209; cf. Murray dans *Mélanges Perrot*, p. 252; *Jahrb.*, 1895, *Anzeig.*, p. 40), et l'on comparera ici l'amphore 114 de Nicosthènes ou l'amphore 203 d'Andokidès. La date de ces derniers lécythes est donc fixée avec vraisemblance vers la fin du vi^e siècle. L'action des inventeurs de la figure rouge s'exerce sur eux d'une façon indéniable.

Revenons aux grands vases. Nous y chercherons les traits qui expliquent leur caractère de fabrication traditionnelle, dont le cours n'a pas été brusquement arrêté par le succès croissant des vases à figures rouges et qui a dû se prolonger dans le courant du ve siècle (ci-d. p. 647).

F 198. — Grand cratère à anses en volutes, sans autre décor qu'une frise de petits personnages sur le col : chars de guerre et soldats s'armant; chars de course et éphèbes aux jeux gymniques. On connaît de Nicosthènes un cratère semblable (*Catalog. Brit. Mus.*, B 364; cf. aussi Orsi, *Notiz. scav.*, 1903, p. 529, fig. 11

et planche); suivant sa coutume il en a emprunté l'idée aux Ioniens (cf. E661 et *Arch. Zeitung*, 1881, pl. 11-13). C'est une réaction contre la composition attique qui grandit les personnages et leur consacre le champ tout entier : le décorateur revient « aux miniatures » des Corinthiens (ci-d. p. 451). On a utilisé les mêmes sujets et la même disposition en bandes sur quelques vases à figures rouges (cf. G 41, 166, 343). Si l'on veut mesurer le chemin parcouru et se rendre compte de la date où nous devons placer ces œuvres, que l'on se reporte aux frises des peintures noires archaïques (6 à 10, 38-39). Entre les deux il faut mettre des tableaux comme la frise de l'hydrie 52. On voit ainsi, d'un pas égal et mesuré, la composition marcher vers une complication de plus en plus savante. La justesse et l'aisance des mouvements, les personnages en arrière-plan rompent l'antique et uniforme raideur. On remarque aussi un effort pour mettre en rapport les deux sujets, de chaque côté du vase, pour réaliser l'alternance rythmique qui sera une des conquêtes du ve siècle (p. 830).

F 201, 202. — La même pensée a guidé le décorateur de ces deux amphores; le col seul a reçu des sujets exécutés en petites dimensions (201, Ajax portant le corps d'Achille, Dionysos entre Silène et Ménade; 202, Hercule apportant à Eurysthée le sanglier d'Erymanthe, Dionysos entre deux Silènes). Ce dernier vase offre l'exemple des grands yeux prophylactiques, transportés ailleurs que sur les coupes. M. Bœhlau (*l. c.*, p. 95-98) en a cité des exemples ioniens, et nous avons signalé plus haut la série des cyathes et des tasses (163 et suiv.). La forme des anses aplaties, au lieu d'être rondes comme dans la série archaïque, est aussi un trait caractéristique de l'époque. Le potier Andokidès a signé une amphore semblable, décorée de petits

sujets sur le col (Klein, *Meist.*, p. 189, n° 1; *Catalog. Burlington Club*, 1888, n° 108). Nous pouvons donc rapprocher de son œuvre ces deux peintures; on a même supposé que le n° 201 était sorti de sa fabrique (Furtwaengler dans *Arch. Zeit.*, 1881, p. 301).

F 203. — Amphore à tableaux et à figures blanches, signée d'Andokidès (Amazones s'armant, femmes au bain; Klein, *Meist.*, p. 188). C'est un émule de Nicosthènes et un des meilleurs fabricants d'Athènes, à l'époque de Clisthènes. M. Schneider (*Jahrbuch Inst.*, 1889, p. 195) et M. Norton (*American Journ. of arch.*, 1896, p. 1) lui ont consacré des études d'ensemble (cf. aussi Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, p. 15, pl. 4; Hartwig dans *Röm. Mitth.*, 1901, pl. 5, p. 117); sa production est loin d'égaler en nombre celle de Nicosthènes (Klein, p. 189-191, 6 vases dont 5 amphores et 1 coupe), mais elle est plus correcte et plus soignée. Je me garderai d'en faire exclusivement un peintre, puisqu'il ne signe jamais que comme potier (ἐποίεσεν et ἐποίει). Mais il est certain que comme chef d'atelier il a pris une part importante aux perfectionnements techniques de la figure rouge (ci-d. p. 644).

L'amphore du Louvre a l'aspect des amphores attico-ioniennes (cf. E 733 et 733 *bis*), avec son ornementation en guirlande de lierre, son anse creusée d'une profonde rigole qui a des antécédents corinthiens (E 640, 641) et étrusques (D 138, 149, 153). La technique prouve que, comme Nicosthènes, Andokidès avait cherché dans l'emploi du blanc un moyen de détacher les figures en clair. Le vase du Louvre est malheureusement très restauré. On a repeint en grande partie par-dessus les contours effacés des personnages; on ne peut donc pas se fier à tous les détails de la représentation. Pourtant les traits antiques sont assez nombreux pour permettre de juger

que l'auteur de cette œuvre ne travaille pas en débutant; les lignes en relief sont fermes, les mouvements des personnages observés avec justesse. On a remarqué qu'Andokidès, habitué à se servir de sujets connus et traditionnels, cherche pourtant à en varier les détails avec ingéniosité (Norton, *l. c.*, p. 22, 25, 34). L'Amazone à cheval est, non une nouveauté, mais une rareté dans le répertoire des vases à figures noires (ci-d. p. 790). Ce qui est remarquable, c'est la sûreté de l'exécution. Je ne trouve ici aucune des hésitations ni des revirements familiers à Nicosthènes. Andokidès a produit plusieurs peintures mixtes, mi-partie noires, mi-partie rouges, où son pinceau se meut avec une égale sûreté. Nous avons déjà cité le curieux exemple de la coupe de Palerme (*Jahrbuch Inst.*, 1889, pl. 4) où dans le même groupe de combattants, sous l'anse, un des guerriers est en rouge, les autres en noir. Mais l'exécution est toujours tranquille et sûre dans l'une comme dans l'autre technique. Elles se partagent les deux côtés du vase avec une inflexible rigueur. On dirait un esprit pondéré qui tient la balance entre les deux. Si l'amphore du Musée de Munich, qui n'est pas signée, est bien d'Andokidès (Norton, p. 27; Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.*, p. 15), on y voit le transport, trait pour trait, d'un tableau noir en tableau rouge. Il en est de même dans d'autres amphores attribuées à l'atelier du maître (Norton, p. 39, fig. 15, 16; Hartwig dans *Röm. Mitth.*, 1901, pl. 5). Les sujets n'ont presque pas changé. Tel un peintre moderne exécuterait à l'huile ce qu'il vient de faire au pastel.

Aussi serais-je disposé à voir dans l'amphore du Louvre, non pas un des essais qui ont conduit à l'invention de la figure rouge, mais plutôt une variante introduite dans le système déjà triomphant, un moyen de renchérir sur la figure rouge en faisant paraître les personnages encore plus éclatants. Le procédé est tout

différent de celui de Nicosthènes dans l'amphore 114 ou des petits lécythes étudiés par M. Six (195 à 197). La surface du vase, sur le pourtour de la panse destiné aux tableaux, a été enduite de blanc (les éraflures sur le col et sur le pied laissent visible l'argile rouge), et par-dessus on a placé du noir en réservant la silhouette des personnages, à la façon ordinaire des peintres de figures rouges. L'entreprise était louable. Si elle n'a pas eu de suites, c'est évidemment que le noir posé par-dessus une couverte blanche devait s'écailler plus facilement et ne s'incorporait pas à l'argile comme dans le système ordinaire. Mais l'effet obtenu est excellent. La polychromie y gagnait en nuances variées; sur le fond d'argile rouge se détachent les palmettes noires incisées du col, les guirlandes de lierre des anses, les rayons lancéolés de la base; sur la couverte blanche les traits de noir épais, les traits de noir délayé et jaunissant pour les détails intérieurs (musculature des nus, crins du cheval); sur le reste du vase, un beau noir lustré en large couche. C'est, à l'œil, un ensemble de tons harmonieux et riche.

Là est, il me semble, le vrai rôle d'Andokidès dont on cherche à faire l'inventeur de la figure rouge, sous prétexte qu'il est meilleur exécutant que Nicosthènes. Qu'il ait tenu le pinceau lui-même ou qu'il ait dirigé un subalterne, rien n'empêche de le considérer, en effet, comme un des meilleurs artisans de l'évolution accomplie. Mais tout concourt, dans ce que nous connaissons de lui, à en faire un agent de perfectionnement, un de ces praticiens habiles qui, une fois la découverte faite, l'exploitent à leur profit et la font définitivement réussir.

La signature du fabricant est gravée sur le pied en lettres fines et déliées, remplies d'un ton rougeâtre (ci-d. p. 676). Ce procédé est moins usuel que celui de la signature peinte. Pourtant il a été pratiqué aussi par

Euphronios et par Hiéron (G 104, 141, 142, 143).

La date d'Andokidès peut être établie avec vraisemblance. En général, on fait état avec trop d'assurance de l'inscription citée plus haut de Timagoras, rendant hommage au bel Andokidès (p. 730), et de l'inscription votive trouvée sur l'Acropole d'Athènes, mentionnant une offrande commune du potier Mnésiadès et d'Andokidès (*Corp. inscr. att.*, I, 393; *Jahrbuch Inst.*, 1887, p. 145). On remarquera même que, dans le dernier texte, la profession de κεραμεύς est attribuée spécialement à Mnésiadès, non à Andokidès. Il y avait certainement à Athènes plus d'un homme portant ce nom. Il est plus sûr de s'appuyer sur le style même des œuvres. C'est évidemment un contemporain de Nicosthènes, peut-être un peu plus jeune, puisqu'il paraît plus capable de profiter de la nouvelle technique. Il connaît très bien les œuvres d'Exékias, son prédécesseur, et il les imite visiblement (cf. Norton, fig. 7, 14, et l'amphore d'Exékias, *Antiq. Berlin*, 1720; Norton, fig. 8, 15, 16, et l'amphore du Vatican; la coupe de Palerme et celle d'Exékias, à Munich, *Catalog.*, 339). Je ne sais pourquoi M. Norton semble contester ce fait établi très justement par M. Klein (*Meistersign.*, p. 188) et par M. Schneider (*Jahrbuch*, 1889, p. 203). Je suis moins frappé des ressemblances qu'il signale avec Amasis (p. 34).

F 204. — Cette amphore, non signée, dont un tableau est en figures noires, l'autre en figures rouges, compte parmi les vases qu'on attribue avec toute vraisemblance à l'atelier d'Andokidès à cause de la forme, des ornements et du style. La liste de ces amphores à technique mixte a été dressée (Schneider dans *Jahrbuch*, 1889, p. 196; L. Nichols dans *American Journ. of arch.*, 1902, p. 329). On trouvera aussi l'étude du sujet principal, Hercule emmenant Cerbère des

Enfers, avec l'aide d'Athéné, dans un article de M. Hartwig qui a rassemblé les représentations de cet épisode (*Jahrbuch Inst.*, 1893, p. 158). Les Ioniens lui avaient donné une autre forme (E 701), que les Attiques ont réservée pour un autre exploit du héros, la capture du sanglier d'Erymanthe (F 59).

Le magnifique vase du Louvre permet d'étudier à loisir les différences typiques des deux procédés à figures noires et à figures rouges. Au système ancien est réservé le sujet traditionnel et séculaire, Dionysos entouré du cortège de ses Silènes et de ses Nymphes agrestes (cf. *Jahreshefte* de Vienne, III, p. 170). On ne voit pas trace d'esquisse (ci-d. p. 664), mais dans certains détails, comme les bois des ceps de vigne pendants, on constate l'emploi du trait en relief, bien marqué. La peinture garde une froide impersonnalité dans le type des figures, mais elle a donné au noir tout l'éclat, aux tons blancs et rouges toute la richesse possible. Je m'étonne que M. Norton juge cette exécution peu soignée (*l. c.*, p. 16), sans doute parce qu'il n'avait pas vu l'original. Il suffit de faire la comparaison avec les amphores qui l'entourent. Ce n'est pas certes comparable à une amphore d'Exékias ou d'Amasis comme perfection; mais c'est fort au-dessus de la fabrication courante. Sur l'autre côté, à figures rouges, l'esquisse à la pointe dure a été, au contraire, poussée dans tous ses détails : on constate que l'artiste avait d'abord dessiné la tête d'Hercule plus relevée, sa jambe droite plus longue; les corrections ont été faites lors de l'application de la couleur noire qui recouvre actuellement ces traits primitifs (ci-d. p. 675). Les visages ont pris sous le pinceau fin un aspect plus individuel; la physionomie d'Athéné, avec ses lèvres fortes et retroussées, son grand œil ouvert, est fraîche et charmante ; elle est coquettement parée d'un beau collier. La pose d'Hercule agenouillé et flattant le museau de Cerbère, avant de lui pas-

ser une forte chaîne au cou, est une amusante trouvaille; le chien des Enfers semble se méfier et recule dans le fond de l'édicule dorique qui représente l'entrée du Tartare. Tout le tableau est composé avec esprit; le trait y a déjà la fermeté des meilleures œuvres du ve siècle. En un point, l'ouvrier a repris le contour au burin, pour séparer les cheveux d'Hercule du fond noir. Nous trouverons plus loin une œuvre signée d'Andokidès, tout entière en figures rouges (G 1), dont la décoration ne vaut pas celle-ci. Pourquoi est-elle privée de toute estampille officielle? Il y a là un problème difficile dont nous avons indiqué plus haut les éléments (ci-d. p. 700).

IV. — *Figures noires de fabrication courante, se continuant parallèlement aux figures rouges.*

F 205-215. — Grandes amphores à tableaux, se rattachant à la série précédente, mais uniquement en figures noires. La structure et l'ornementation sont les mêmes. On retrouve sous les anses de 207 et 208 une palmette isolée, réservée en rouge, qui se voit dans l'exemplaire F 204. L'exécution est inférieure et dans cette répétition de sujets traditionnels, départ du char de fête, combats, Dionysos et Silènes, etc., on sent une routine de fabrication courante. Cependant notons dans le n° 206 le curieux effet d'un cheval blessé qui s'abat. Un simple détail comme celui-là montrerait combien le dessin a progressé. Je suis persuadé que les types à figures rouges existaient, quand on a exécuté ce morceau. On comparera également, dans un sujet semblable (char de fête), le vase 209 avec l'amphore archaïque 56, cette dernière suivant de près le style et l'exécution d'Exékias, l'autre donnant aux draperies du personnage principal, aux ornements du col et des anses une allure

tout autre, apparentée au style d'Andokidès. Ce n'est plus la minutie riche et élégante du véritable archaïsme. Les figures ont grandi encore, mais elles sont plus rondes, moins curieusement fouillées. La façon dont la draperie flotte autour du col et sur les épaules rappelle des œuvres aussi avancées que celles d'Euthymidès (cf. G 41, 42). Je n'hésiterais pas, pour ma part, à faire descendre la date de cette série jusqu'à la fin du VIe siècle et les premières années du Ve. — Le n° 207 rappelle la composition d'un vase d'Exékias, le retour des Dioscures (Klein, p. 40) et confirme l'opinion qui voit des disciples ou des imitateurs du maître dans les décorateurs de ces amphores. — Le n° 208 (Hercule tuant le géant Alkyoneus) mérite une mention spéciale. Ce mythe a été étudié par M. Kœpp (*Arch. Zeitung*, 1884, pl. 4, p. 31; cf. Furtw.-Reich., *Gr. Vasenmal.*, p. 169, pl. 32). Il est remarquable que les vases seuls nous ont fait connaître ce détail de la légende : le héros surprend son adversaire pendant son sommeil. La pose du géant assoupi sur un rocher, l'œil clos (indiqué par une simple incision), le corps abandonné et les bras ballants, impliquent une connaissance du dessin et de la perspective qu'on ne trouverait pas sur des peintures archaïques. Le revers (char nuptial, peut-être de Zeus et Héra, escortés d'Apollon et Dionysos) est, au contraire, conçu suivant la tradition ancienne et en le comparant aux nombreuses représentations antérieures ou contemporaines (10, 39, 44, 48, 56, 205, 207, 209), on ne peut douter que le type n'en ait été fixé par des modèles du grand art où le *hiéros gamos* de Zeus et Héra, les noces de Thétis et de Pélée en présence des Immortels, l'apothéose d'Hercule amené par sa protectrice dans l'Olympe, jouaient le principal rôle et fournissaient aux industriels des éléments variés d'imitation. — Dans 208 *bis* (Hercule ouvrant le pithos de vin chez le roi des centaures Pholos) on trouve l'emploi assez

fréquent du trait en relief pour exécuter des accessoires et des détails d'ornements (ci-d. p. 671). — Dans 210 à 215 on remarque un élément qui, timidement introduit dans les précédentes œuvres, va foisonner à l'époque de la figure noire tardive et qui par là même sert de point de repère chronologique : ce sont les rameaux semés dans le champ, non plus justifiés par la présence d'un Dionysos tenant des pampres ou d'un arbre indiquant que la scène se passe en plein air (204, 208, 209), mais formant un véritable remplissage. Ce procédé est dû, je crois, à l'influence plus spéciale de Nicosthènes et des ionisants qui l'entourent; c'est le goût du végétal, avec le symbole particulier des pampres et du lierre bachique, que le maître aimait à faire grimper sur les anses, à enrouler autour de la panse, à jeter dans le champ, pour rappeler la destination de ces vases surtout consacrés au vin (cf. 99, 104, 106, 108, 113, 121, 122, 124). Signalons parmi les sujets intéressants de cette série l'entrée de Dionysos précédé par trois Nymphes, Apollon et Hermès (210); le combat d'Hercule avec le fleuve Achéloos auquel assiste Athéné assise sur un siège de pierre (211); Athéné présidant au repas de deux hommes nus, assis sur des rochers, qui doivent être Hercule et son compagnon Iolaos (212), composition dont le caractère ionien est encore accru par la façon d'exprimer le paysage, les rochers, le terrain. Les exploits d'Hercule (211, 212, 213, 215) continuent à occuper une place prépondérante, comme il convient à un art attaché à à des principes traditionnels. Le n° 213 offre l'exemple encore rare à cette époque (cf. F 50, 198) d'un artiste qui cherche à unir logiquement les deux parties du décor (Hercule et le sanglier d'Erymanthe; apothéose d'Hercule).

F 216-272. — Amphores à zone circulaire, sans tableaux. Nous abordons un nouveau groupe dont l'im-

portance va sans cesse en augmentant et qui finit par éliminer l'ancien système à tableaux isolés. Il est remarquable que dans la catégorie des peintures noires tardives on ne trouve presque plus le décor à tableaux qui a été, pendant si longtemps, la règle de la décoration attique (ci-d. p. 717). J'ai expliqué les raisons de ce changement (ci-d. p. 646). Ce procédé est encouragé par les ionisants du VIe siècle qui importent avec eux le principe de la décoration à zone circulaire. Il faut aussi faire une part à l'action de la figure rouge qui, sur le fond envahi par le noir, ne trouve plus de raison naturelle d'établir des champs limités (cf. Hartwig dans *Röm. Mitth.*, 1901, pl. 5, p. 117). On verra dans la Salle G qu'après avoir essayé de conserver le système des tableaux encadrés les décorateurs de grands vases ont fini par y renoncer.

L'adaptation de la zone circulaire à l'amphore ne se fit pas en une fois, ni brusquement. Elle est déjà tentée par Amasis (Milliet-Giraudon, *Vas. Cab. Méd.*, pl. 30, 31) et par Exékias (*Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 6). Mais elle ne trouve une vogue définitive qu'après les expériences répétées de Nicosthènes. Andokidès, plus traditionnel, use toujours de l'encadrement. Un autre changement qui accompagne cette modification de l'amphore est l'abandon de l'anse ronde et l'emploi uniforme d'une anse plate, divisée en trois sections.

Les nos 216, 217, de style encore ancien, sont placés ici comme exemples de la zone circulaire à une époque qui est celle du plein développement des figures noires. La première (scènes de banquets, course de chars en petite frise) rappelle le style de Cleisophos et ses scènes réalistes (*Ath. Mitth.*, 1889, pl. 13, 14). L'autre (cavaliers vus de face et hoplites; entre deux yeux prophylactiques et en petite frise, athlètes luttant) introduit dans des sujets anciens une facture un peu plus libre. Toutes deux, d'une forme trapue et

pansue, subissent l'influence de l'amphore chalcidienne, munie d'une petite frise de personnages sur l'épaule (cf. E 793 et suiv.). Mais l'une est revenue au système très ancien de la frise ininterrompue, comme sur les œnochoés rhodiennes et les petits vases corinthiens. L'autre a préféré la composition usitée sur les cratères corinthiens, les hydries de Cæré, les amphores chalcidiennes et attico-corinthiennes, la division en deux parties séparées suivant l'axe des anses. Le premier système n'a que de rares adeptes (F 232, 266), car les anses indiquaient une division naturelle dont on devait tenir compte. Le second a réuni la pluralité des suffrages. Sous l'anse, la place vide est comblée par un ornement. Le magnifique motif de palmettes du n° 217 se retrouve sur l'amphore citée d'Exékias (cf. 57 et, comme dérivé, 230). Il se modifie un peu avec Nicosthènes (œnochoés 116, 117). Mais ordinairement le décor plus simple consiste en un losange d'où partent quatre longs pédoncules terminés par des boutons de lotus et des palmettes. Nous le trouvons sur des vases apparentés aux œuvres de Nicosthènes (115, 118); enfin il est presque seul usité sur les amphores noires de style courant (218 et suiv.). Notons encore la grecque semblable à celle de Nicosthènes (116), qui vient s'adjoindre aux rayons de la base (216, 217, 218, 223, 225, 226, etc.).

En somme, le peintre attique ne renonce pas aux deux tableaux distincts, placés sur les côtés de l'amphore; mais la barrière s'est abaissée, les sujets voisinent et, de proche en proche, vont s'accorder. Là est l'effet heureux de ce changement en zone circulaire. Non seulement le vase y gagne en couleur claire et plus gaie, mais le décorateur est insensiblement amené à donner au revers un sens moins indépendant de la face (cf. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 80 et suiv.; Morgenthau, *Der Zusammenhang der Bild. auf gr. Vas.*, 1886). C'est

ce que nous voyons sur le n° 217 et d'autres encore; par ex. 218 *bis* (Persée et la Méduse, le char attendant le héros), 222 (Néoptolème tuant Astyanax et Priam, guerriers combattant), 224 (réunion de divinités dans l'Olympe, réunion de femmes dans le gynécée), 227 (Dionysos assis, Silènes portant des outres), 229 (Hercule apportant le sanglier, Hercule tuant le lion), 234 (Hercule combattant Triton, le dieu Nérée entre deux Néréides), 238 (Hercule tuant le lion, Thésée tuant le Minotaure), 250 (Dionysos célébrant le culte de la vigne, Silènes et Ménades), 261 (départ de l'hoplite pour la guerre, départ du cavalier), 264 (concours dans la palestre, concours de musique), 265 (luttes dans la palestre), 271 (Hercule domptant le taureau de Crète, Hercule combattant les Amazones), etc. Un très grand nombre de ces vases portent aux revers Bacchus debout, tenant des pampres qui débordent dans le champ, escorté de Silènes ou de Ménades. C'était pour le décorateur non seulement un sujet classique, mais aussi un moyen d'estampiller le vase destiné à contenir le vin des vignes attiques (ci-d. p. 611), à peu près comme l'huile des amphores panathénaïques était officiellement garantie par l'image d'Athéné Promachos.

Dans ce décor traditionnel, qui marque un art arrivé à son plein développement et engagé déjà dans la voie de la routine, on chercherait vainement des sujets nouveaux. Plus que jamais, la combinaison des figures connues est le champ sans limites où s'exerce l'ingéniosité du décorateur. Mais on y reconnaît des exécutants de valeur différente. L'un se maintiendra aussi près que possible des maîtres anciens, comme dans l'amphore 218 (Apollon entre Latone et Artémis, Hercule tuant une Amazone), placée sous l'invocation d'un nom d'éphèbe, le bel Aristoménès (Klein, *Lieblingsinschift.*, p. 37), ou bien dans la petite amphore 224 (scène de gynécée), également consacrée

à un éphèbe, Pédieus (Klein, *id.*, p. 68), dont le nom se retrouve sur des vases à figures rouges (*id.*, p. 70; *Monuments Piot*, IX, p. 174). Voyez encore, comme œuvres soignées, 228 (Hercule emmenant Cerbère, Ajax portant Achille), 230 (Gorgones), 234 (Hercule et Triton), 266 (Hercule combattant les Centaures). D'autres, placés en face de leurs modèles, faibliront dans la reproduction exacte de leur archaïsme minutieux et ne feront qu'une copie sommaire et lâche où l'incision se raréfie, où l'éclat du noir et des retouches diminue. Que l'on compare dans un sujet semblable, l'assemblée des Dieux, l'amphore 225 avec 224 (cf. encore 218 *bis*, Persée et Méduse; 222, mort de Priam; 226 combat de Poseidon contre un géant, Latone portant ses deux enfants; 227, Dionysos assis, et presque tous les numéros suivants jusqu'à 272).

De temps en temps, on note un motif moins banal ou une variante heureuse, comme les deux serviteurs retenant deux chevaux cabrés (223), le palmier de Délos abritant Latone et Apollon (249), Hercule emmenant Cerbère enchaîné (228, 241), le vieux Nérée entre ses filles (234), Hercule en Musagète jouant de la lyre (272). Ailleurs nous remarquerons une attitude bien comprise, en progrès sur les essais antérieurs, par exemple un blessé essayant de se relever (252, 263), un beau geste d'Hercule arrêtant le taureau dans sa course (271). Nous trouverons dans les lutteurs (229, 264, 265) un écho du bruit qui se faisait autour des sujets éphébiques, de plus en plus recherchés. Mais nous signalerons aussi des bévues, des confusions, comme celle qui place une biche auprès d'Hercule lyriste, comme si c'était Apollon (272), Hercule faisant un geste de menace à sa protectrice Athéné (220), sans doute par imitation d'un Hercule disputant le trépied à Apollon (cf. le n° 221). Une confusion plus instructive est celle qui sur le même vase

prête à Hercule étouffant le lion de Némée la figure de jouvenceau imberbe qu'a Thésée combattant le Minotaure (238). J'ai expliqué ailleurs la genèse de l'assimilation établie par les Athéniens entre les deux héros (*Rev. de l'art ancien*, 1901, p. 1). On notera aussi le motif des Amazones à cheval (258 *bis*, 259), dont on attribue à tort l'invention au peintre Micon (Winter, *Die jüng. att. Vas.*, p. 36) et qui est certainement plus ancien (cf. F 385 et G 4).

Enfin, on sentira souvent dans ces compositions la fatigue, la pénurie d'invention, les mêmes sujets placés de chaque côté du vase (230 Gorgone; 254 Dionysos entre deux femmes; 255 Europe sur le taureau; 262 combat de trois guerriers). J'ai déjà cité le motif répété à satiété de Dionysos escorté de ses Ménades. Les feuillages qui recommencent à encombrer le champ, comme au temps des remplissages chers aux archaïques, ne sont qu'une façon de dissimuler le vide de la composition. Panphaios lui-même, dans un décor très soigné (*Wiener Vorleg.*, D, pl. 6), ne craint pas de les utiliser. Mais que dirai-je ici du dessin souvent amolli et arrondi, esquivant la difficulté, pressé d'en finir? Il faut bien se souvenir qu'à toutes les époques il y a eu dans les objets destinés à l'exportation des œuvres négligées, ce que nous appelons la « pacotille ». Il s'y joint ici une sorte de lassitude générale et inquiétante; la main se perd, comme on dit. La décadence de la figure noire est commencée.

F 273-285. — Amphores panathénaïques à tableaux (d'un côté l'Athéné Promachos, de l'autre le concours qui a fait l'objet du prix décerné). J'ai dit plus haut (ci-d. p. 649) que ces beaux vases aidaient à comprendre et à justifier la prolongation de la peinture à figures noires durant le ve siècle. Il serait

étrange, en effet, que seule la fabrication de ces amphores eût maintenu la nécessité d'avoir des peintures en figures noires et, quel qu'ait été le respect des Athéniens pour les traditions religieuses, on ne voit pas pourquoi l'Athéné des vases panathénaïques, sans changer de type, n'aurait pas changé de couleur. On possède d'ailleurs des amphores apparentées au type panathénaïque, avec l'Athéné Promachos exécutée en rouge (Benndorf, *Gr. und Sic. Vas.*, pl. 31). Si le principe n'a pas varié pour les amphores officielles, c'est que, la figure noire continuant à être virtuellement pratiquée, on n'avait pas de raison sérieuse de changer la formule traditionnelle.

M. de Witte a fait de ces amphores une étude détaillée (*Annali dell'Inst.*, 1877, p. 294-332; cf. Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 129-142). Toutes les grandes, hautes d'environ 0,65 centimètres, portent la mention τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων, attestant que le vase a été décerné comme prix dans les concours d'Athènes. Nous savons par une inscription attique (*Corp. inscr.*, *att.*, II, 2, n° 965; Rayet, p. 132) que le premier prix à la course du stade pour les éphèbes était de 60 amphores d'huile, le second de 12; pour la lutte et le pugilat, le premier de 40 amphores, le second de 8. Pour les jeunes garçons (παῖδες), le premier prix du stade était de 50 amphores, le second de 10; pour la lutte et le pugilat, de 30 amphores, le second de 6. Les courses de chevaux étaient encore mieux récompensées : 140 amphores au char vainqueur, attelé de chevaux adultes, et 40 au second, etc. C'était donc un véritable don en nature, d'une valeur assez considérable. Il est question de ces prix dans quelques auteurs comme Simonide (*Fragm.* 152, 3; cf. Schol. Aristoph., *Nub.*, 1005) et Pindare (*Nem.*, X, 35). Le scholiaste de Pindare (*ad Nem.*, X, 64) nous fait savoir aussi que les vainqueurs étaient exemptés de tout droit pour la sortie de cette huile. M. Hauser pense que l'inscription τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων

est l'estampille officielle qui affranchissait de la taxe ces produits (*Neu-attische Reliefs*, p. 159, note 3). Mais, en ce cas, il faut admettre que l'Etat aurait eu le privilège ou la surveillance de la fabrication de ces vases, et que l'on ne pouvait pas en acheter dans le commerce. Le plant qui produisait cette huile était sacré et appartenait à la déesse ; il était situé près de l'Académie (sur l'administration de ce domaine, Wilamowitz-Mœllendorff, *Aristoteles und Athen*, I, p. 240-242 ; cf. le *Dict. des antiq.* de Saglio, au mot *Moriai*). La renommée de cette huile, l'honneur qui s'attachait aux récompenses décernées dans les jeux expliquent que les vainqueurs les emportaient parfois au loin comme des trophées. La majeure partie vient d'Etrurie ; on en trouve dans certaines tombes en compagnie de vases à figures noires du style sévère (Gsell, *Nécrop. Vulci*, p. 184, pl. 17). Les plus récentes se rencontrent en Cyrénaïque, à Ben-Gazi (Salle M).

Au IVe siècle on prit l'habitude d'inscrire sur l'amphore, en pendant avec l'estampille usuelle, le nom de l'archonte en charge. Il est très regrettable que cette habitude n'ait pas existé au Ve siècle ; nous aurions une chronologie assurée pour toute la série. Nous y gagnons du moins d'apprendre qu'on peignait encore en figures noires au IVe siècle : une dizaine de ces vases sont datés exactement des années 367, 347, 336, etc., jusqu'à 313 av. J.-C. (Rayet, p. 140-141).

Pour le VIe et le Ve siècle, il faut s'en rapporter au style même des amphores, car elles ont beau se modeler sur un type officiel, elles varient néanmoins, dans la suite des temps, de structure et de décor, tant est grande la force ambiante de l'art. Les images de la déesse, mieux encore les sujets des revers, astreints à moins d'uniformité, et les formes des vases révèlent d'insensibles métamorphoses qui ont duré plus de deux siècles. La plus ancienne est l'amphore Burgon,

qui doit dater de la première moitié du VIe siècle et que sa grosseur trapue, le col orné d'une Sirène et d'une chouette, les proportions ramassées de l'Athéné placent à côté des produits chalcidiens et attico-corinthiens (Rayet-Collignon, fig. 61; *Catalog. Brit. Mus.*, B 130). Les exemplaires du Louvre qui sont apparemment de la fin du VIe et du courant du Ve ont déjà subi d'importantes modifications. Moins élancées que celles du IVe siècle (Salle M), elles sont pourtant moins pansues que l'amphore Burgon. Elles ont gardé des amphores archaïques la disposition en tableaux, le pied remarquablement petit et l'anse ronde. Mais elles partagent avec les amphores plus récentes à zone circulaire la nature des palmettes décorant le col et des godrons surmontant l'épaule. C'est une confirmation de la date proposée. L'Athéné Promachos, dans l'attitude du combat, sans doute copiée d'après des statues du culte à l'Acropole (cf. Perrot, *Hist. Art,* VIII, fig. 306), est dans tous ces exemplaires tournée à gauche. L'épisème du bouclier a fréquemment la forme d'un Pégase ailé (276, 277, 279, 280). L'attitude sera inverse, on ne sait pour quelle raison, dans la seconde moitié du IVe siècle (de Witte, p. 307, 312; voy. Salle M). Cette image dérive, en somme, de l'ancien Palladion dont la fixité rigide se transforme en marche impétueuse et menaçante sous l'influence de l'art du VIe siècle (Fougères, article *Minerva* du *Dict. des antiq.*, p. 1925). D'autres vases, même à figures rouges, ont conservé le type ancien, en xoanon (G 458).

Une série d'amphores plus petites, sans estampille officielle ou avec des inscriptions simulées (F 281, 283), paraissent jouer un rôle secondaire. On a voulu y voir les prix de seconde classe ou des récompenses dans des jeux moins importants (de Witte, p. 297; Rayet, p. 133; Benndorf, *Griech. Sicil. Vas.*, p. 58). Mais, dans l'inscription attique citée plus haut, il est

clair que le second prix reçoit un moins grand nombre d'amphores, et non des amphores de moindre capacité. Nous ne voyons pas non plus dans quels jeux autres que les Panathénées on pourrait décerner des vases marqués à l'image d'Athéné. Il y a là un point obscur. Peut-être doit-on distinguer les amphores officielles, avec estampille, de celles qui ne l'étaient pas, qu'on faisait dans le commerce courant à l'imitation des grandes et même en figures rouges (cf. Urlichs, *Beiträge zur Kunstgesch.*, p. 33 et suiv.)? On en voit de minuscules qui sont de véritables jouets d'enfants (Salle L). Quoi qu'il en soit, grandes et petites nous servent à reconstituer d'une façon précise la nature et l'aspect des différents concours : course de chars à deux chevaux (273, 279, 283), à quatre chevaux (281), course de chevaux montés (274), pancrace (276), lutte (278, 284), course des hommes (277, 280), concours musical (282), etc. L'athlète a tenu parfois à commémorer son exploit, en gravant à la pointe une inscription qui rappelle le genre d'exercice où il a été vainqueur (Rayet, fig. 59, p, 134). Notre amphore 277 porte un grand graffite étrusque, tracé à travers les personnages du revers, *suthina*. M. Martha me fait savoir que ce mot figure sur de nombreux objets mobiliers découverts dans les tombes d'Italie, trépied de bronze, miroir, candélabre, statuette, vases (Fabretti, *Gloss.*, nos 262, 2094, 2095 *ter*, 2604, etc.); il paraît avoir le sens d' « objet funéraire » et devait servir à mettre hors d'usage le présent au mort, pour empêcher les voleurs de le reprendre dans le tombeau et de le vendre. Il se retrouve sur d'autres vases du musée (G 431, 535). Je crois que M. Furtwaengler se trompe en lisant sur une série d'objets de ce genre un prétendu nom de femme. *Muoina* (*Sitz. Bericht. der bayer. Akad.* 1905, p. 270).

Je doute qu'on puisse avec M. Klein (*Lieblingsinsch.*,

p. 95) ranger parmi les vases portant le nom d'Hikétès l'amphore 283; ce sont des inscriptions de lecture douteuse et peut-être de simples simulacres. Seule l'amphore 285 n'est pas à tableaux. Non seulement elle est à fond libre, mais elle se distingue des autres par une petite zone d'animaux en noir non incisé qui indique une période basse de la peinture à figures noires (cf. F 305, 313) et même à figures rouges (G 405). C'est encore une preuve qu'il ne s'agit pas d'amphores officielles.

F 286-293. — Hydries de la fabrication courante. Après les amphores, les hydries nous montrent le chemin parcouru depuis l'âge archaïque des figures noires jusqu'au moment où elles coïncident avec l'apparition de la figure rouge. L'hydrie 286 (combat d'Héraclès et de Triton) est un magnifique exemple d'une fabrication arrivée à son apogée et qui n'a plus rien de nouveau à apprendre. Si on la compare au n° 38 de Timagoras, on verra que dans la forme plus élancée, dans la belle structure des anses, dans la qualité du noir et du lustre jaunâtre, le progrès technique n'a pas cessé de s'accroître. Mais la composition n'a pas changé et, malgré l'effort pour y introduire des assistants qui ne sont que des comparses, on sent la banalité et la routine d'un sujet cent fois répété. Les proportions des personnages se sont allongées, cherchant une élégance un peu mièvre que certains produits de Panphaios nous permettent de dater approximativement (*Wiener Vorlegebl.*, D, pl. 6) et de rapprocher de l'époque des figures rouges. — Le désir de concilier l'habitude archaïque des inscriptions nommant les personnages avec l'esthétique nouvelle, qui veut un champ libre et point d'ornements, a conduit l'auteur du n° 287 à placer dans une petite bande réservée au-dessus du tableau les noms des trois

déesses conduites devant Pâris. Les noms sont tous au génitif, en sous-entendant πρόσωπον (cf. 297, 341). En comparant avec le n° 31 la physionomie et l'attitude du pâtre de l'Ida, on constatera combien la naïveté primitive s'est modifiée. Un des chevaux de la frise supérieure est dessiné de trois quarts, ce qui est encore une marque des temps nouveaux, contemporains de la figure rouge. — Les proportions allongées des femmes à la fontaine dans le n° 288 (très restauré) contrastent étrangement avec celles de la frise supérieure. On sent que l'espace réservé au tableau influe beaucoup sur la structure qu'un ouvrier donne à ses figures. — Les branchages épars dans le champ sont, comme dans le n°289 (Dionysos et son thiase), une concession faite aux habitudes ionisantes que Nicosthènes et son entourage avaient introduites (ci-d. p. 753, 790). Sur l'épaule de ce dernier vase on remarquera une représentation de Dolon, tué par Achille et Diomède, sous une forme ancienne qui rend ce document précieux, malgré la faiblesse de l'exécution (cf. sur cet épisode homérique Studniczka dans *Jahrbuch*, 1890, p. 142; Klein, *Euphronios*, p. 136). — Un autre épisode homérique, Achille et Ajax jouant aux dés, se trouve ici sur deux hydries (290, 291), qui sont fort inférieures au magnifique vase du Vatican signé par Exékias où est peint le même sujet (Klein, *Meist.*, p. 39; cf. *Lieblingsinsch.*, p. 45, n° 3 avec le nom de Lysippidès). On y voit ordinairement un jeu qui charmait les loisirs des héros pendant la longue guerre (Rayet, *Céramiq.*, p. 122), mais la présence de la déesse Athéné (cf. 299), qui préside assez souvent à la scène, fait plutôt penser à un tirage au sort, dans un épisode que nous ne connaissons pas bien. Tel est le tirage au sort des chefs grecs appelés à décerner les armes d'Achille au plus méritant (coupe de Douris, Klein, *Meist.*, p. 157). Tel encore l'ex-voto des Achéens fait par Onatas et consacré à Olympie (Pausan., V, 25 8),

où l'on voyait les chefs tirant au sort pour savoir qui combattrait contre Hector. La reproduction fréquente du motif des deux guerriers jouant aux dés donne à penser qu'il dérive de quelque original célèbre. Mais les industriels les plus humbles ne se privent pas d'en varier les détails; Athéné préside à la scène ou elle est supprimée; les héros ont la tête nue et leurs armes sont posées derrière eux, ou bien ils restent armés et casqués. On remarquera dans le n° 290 l'embouchure ornée d'un quadrillé noir sur fond blanc qui rappelle encore la technique préférée de Nicosthènes et de certains vases à figures noires tardives (F 338). — La même technique de blanc sur le col se retrouve sur la petite hydrie 292, que la souplesse des figures et des mouvements caractérise encore comme une œuvre contemporaine de la figure rouge. L'Apollon marchant vers Hercule pour lui reprendre son trépied pourrait passer pour une œuvre de Chachrylion, si elle était traduite dans l'autre technique; la jolie petite figure volant derrière lui, sans doute Eris, déesse de la dispute, appartiendrait aussi au style perfectionné de la belle époque; Heydemann a voulu y voir un Eros (*Pariser Antik.*, p. 63) qui n'aurait ici aucun sens logique. Le peintre s'en est tenu aux traditions anciennes de décor (yeux prophylactiques; cf. 144) et de composition (comparez le même sujet en style ancien sur l'amphore 58). On remarquera un exemple des fautes qui proviennent de l'ombre portée et que j'ai signalées plus haut (p. 576); le poing gauche fermé d'Hercule est exécuté comme son poing droit. — La répétition du même sujet, sur l'hydrie 293, permet de juger la différence entre la main habile et légère d'un dessinateur intelligent et le lourd plagiat d'un homme sans talent.

F 294-296. — J'ai mis à part trois pièces magnifiques qui datent du plus beau temps de la fabrication

et qui se distinguent des autres par l'addition d'une petite frise de personnages ou d'animaux en bas de la panse. Dans le n° 294 on peut dire qu'on a rassemblé trois époques d'art différentes : sur l'épaule les silhouettes raides et symétriques d'un char vu de face et accosté de guerriers (type corinthien); sur la panse une magnifique procession de divinités, Athéné emmenant sur son char Hercule qu'escortent Dionysos, Apollon, Hermès, tableau rempli de la gravité religieuse qui pénètre les belles compositions du VIe siècle attique (type Amasis et Exékias), mais déjà égayé par les feuillages aimés de Nicosthènes; dans le bas, une scène de chasse, croquis plein d'humour et de mouvement, qui rappelle les silhouettes agiles des cavaliers du Ve siècle (voir une frise pareille sur une hydrie portant le nom d'Automénès; Roulez, *Vas. Leide*, pl. 19). Cette synthèse est sortie spontanément du pinceau de l'artiste : il a dans son cerveau ou sous les yeux un répertoire qui contient les conquêtes de plusieurs générations. — Le n° 295, avec l'addition curieuse de Iolaos qui accompagne son maître jusque dans l'Olympe (cf. 309), n'est qu'un double du même sujet moins soigné ; le dessin des chevaux placés sur l'épaule et vus de trois quarts nous avertit qu'il ne faut pas prendre à la lettre la physionomie archaïque de la composition. On a raillé Brunn d'avoir vu sur les vases une foule de compositions archaïsantes, et il est évident qu'il en avait tiré des conclusions chronologiques entièrement fausses (*Probleme in d. Gesch. der Vas.*, 1871 ; *Ueb. die Ausgrab. d. Certosa*, 1887 ; cf. Arndt, *Studien*, 1887). Mais ce qui n'avait pas échappé à cet esprit si pénétrant, c'est la variété des styles qu'on observe parfois sur le même produit céramique (*Gesch. Künstler*, III, p. 444) : elle est la preuve des combinaisons que le fabricant faisait à son gré d'après des modèles qui par le style et par la date étaient différents les uns des

autres. Le pinceau de l'ouvrier ne réussissait pas toujours à ramener l'harmonie et l'unité dans toutes les parties de son décor, et cette heureuse faute nous permet de saisir le caractère composite de son œuvre. — Le n° 296, d'un style si élégant et si raffiné, complète le motif déjà indiqué dans 288 (cf. 352) et nous fait voir les jeunes filles d'Athènes venant puiser l'eau à cette fontaine Callirhoé qui comptait parmi les plus utiles établissements dont Pisistrate avait doté la cité agrandie (ci-d. p. 602). Ce joli tableau se retrouve sur un grand nombre d'exemplaires, parfois même avec le nom de la fontaine (Rayet, *Ceramiq.* fig. 54; cf. Perrot, *Hist. Art*, VIII, fig. 24, 31, 32; Walters, *Catal. Brit. Mus.*, II, B 329 à 338), ce qui donne à penser qu'il ne reproduit pas seulement une scène familière, mais aussi un modèle célèbre.

F 297-303. — Ici j'ai réuni des hydries qui ont pour caractère commun l'emploi de palmettes rondes, d'un dessin analogue à celles que portent les vases à figures rouges (G 41, 42, 45). C'est une indication qui confirme la fabrication simultanée des deux genres. — Le n° 297 montre qu'il était facile d'introduire des variantes dans le thème fondamental du couple conjugal sur le char ou d'Athéné emmenant Hercule; ici, c'est l'apothéose d'Apollon, entouré d'Artémis, Latone et Hermès. Sur l'épaule un très antique sujet dont on peut voir le prototype dans la Salle E, sur un sarcophage de Clazomènes : deux chars ennemis venant à la rencontre l'un de l'autre et séparés par la déesse Eris. La comparaison montrera comment les détails se sont modifiés, combien les mouvements sont devenus souples, les trois quarts savamment indiqués. — Le magnifique vase 298 reproduit sous sa forme classique la lutte d'Hercule et de Triton, sujet qui passera jusque dans les figures rouges avec

Panphaios (*Wiener Vorleg.*, D, pl. 6); mais les comparses ordinaires sont remplacés ici avec intelligence par deux grandes divinités de la mer, Nérée et Amphitrite. Le nom du beau Nikésippos, inscrit dans le champ (Klein, *Liebl.*, p. 41), montre qu'il s'agit d'une œuvre importante à laquelle l'artiste a donné ses soins. — Je trouve dans le n° 299 (Achille et Ajax tirant au sort avec les dés en présence d'Athéné et de deux autres guerriers; cf. 290, 291) une autre façon de vérifier la date relativement basse de ces figures noires. On pourrait, au premier abord, trouver à ce tableau une allure archaïque. Mais déjà les palmettes du bas, les dessins de l'épaule (conversation d'Hermès et d'Athéné, Hercule domptant le sanglier et le taureau) indiquent un style bien plus récent que celui du beau vase d'Exékias qui est décoré du même motif (Klein, p. 39). De plus, on trouve sous le pied de l'hydrie un graffite (ci-d. p. 687), identique à celui d'une hydrie à figures rouges de Berlin (*Antiquar.*, n° 2175). C'est le même homme qui a eu entre les mains ces deux vases et, par conséquent, ils sont à peu près contemporains, en dépit de leur aspect dissemblable. — Le n° 300 (nombreuses restaurations) revient à des sujets très anciens (Hercule combattant les Amazones, départ du guerrier sur son char) qui ne doivent pas faire illusion sur l'antiquité de l'exécution. — Dans le n° 301, tandis que le sujet de l'épaule (combat d'Hercule et de Kyknos) pastiche bien le style antique, la tête juvénile de Pélée enlevant Thétis laisse voir sans hésitation l'influence contemporaine de la figure rouge. Les métamorphoses multiples de la déesse sont exprimées simultanément: la panthère et le lion qui mordent le ravisseur, les flammes qui jaillissent de la tête rendent naïvement des transformations successives (pour d'autres représentations cf. Schneider, *Der troische Sagenkreis*, p. 74). — Dans le n° 302 (Athéniennes à la fontaine; cf. 296), on

étudiera avec intérêt les détails de technique déjà signalés (ci-d. p. 660, 668, 669, 680) : le noir délayé exprimant l'eau qui tombe, la dépression produite au centre de la panse et la trace mate indiquant la place du support sur lequel le vase a été couché pendant la cuisson, les colorations en rouge par l'effet des flammes oxydantes, l'emploi du trait en relief dans les ornements, etc. — Les rares parties antiques de 303 (très restauré) ne permettent pas d'en bien juger le style ; mais le dessin de la Ménade et les branchages du fond suffisent, avec les palmettes rondes, à en caractériser l'époque.

F 304-314. — Cratères à oreillettes (type dit à colonnettes), de la fabrication courante. C'est une prolongation de la forme corinthienne (E 635) dont le col s'est élevé, dont la panse a perdu de sa rotondité. L'intérieur est tout entier peint en noir, car ce sont des récipients où l'on versait le vin et où l'on faisait le mélange des liquides quand on en avait besoin, et non des vases, comme l'amphore, qui devaient garder longtemps leur contenu et conserver une certaine porosité (ci-d. p. 654). Les sujets, en général, restent dans la tradition archaïque. — 304, Athéné montant en char, armement d'Achille. — 305, Ajax portant le corps d'Achille, banquet de Dionysos au milieu des Silènes et des Ménades. — 306, scène de combat, hoplite entre deux cavaliers. Ces exemplaires paraissent assez anciens. Le plat-bord de 304 et 305 est orné d'animaux incisés. Le dessin s'arrondit et s'amollit dans les suivants ; les palmettes de style négligé apparaissent sur le plat des oreillettes. — 307, Hercule et le centaure Nessos, Pélée enlevant Thétis. — 308, Hercule imberbe (confondu avec Thésée ; cf. 238) combattant en présence d'Athéné le lion de Némée, Dionysos et son thiase. — 309, Hercule et Iolaos sur le char d'Athéné, qui est à pied et tient son casque en main (type plastique du

ve siècle ; cf. 308), deux guerriers entre deux assistants. — Les petites palmettes noires isolées et apparentées au décor des figures rouges caractérisent les vases suivants. 311, anodos de Coré et de Dionysos, sous forme de deux grandes têtes sortant du sol, sous les yeux des Silènes et des Nymphes, symbole de la germination et des forces fécondantes de la terre ; de l'autre côté, Coré montée sur le mulet de Dionysos et emmenée par le thiase bachique. La filiation de ce sujet avec le décor des anciennes coupes à grandes têtes isolées (F 130-137) est rendue sensible par la présence des deux grands yeux prophylactiques, reste traditionnel du type primordial. — 312, Dispute d'Apollon et d'Hercule pour le trépied de Delphes, Apollon entre Artémis et Latone. — 313. L'absence complète d'incisions dans les petites figures noires qui ornent seulement le col (lion et taureau), le joli réseau d'imbrications qui couvre la panse attestent une époque tardive de la figure noire.

F 314. — Le nom de *stamnos* est donné, d'une façon plus conventionnelle qu'exacte, aux cratères de cette forme, de galbe rond et pansu, avec embouchure étroite. L'histoire en a été esquissée par M. St. Jones (*Journ. hell stud.*, 1891, p. 375), mais il a eu le tort de considérer comme problématique l'existence du stamnos à figures noires. Il est certain qu'il est plus usité dans la période des figures rouges (G 43, 55 et suiv., 180 et suiv., 370 et suiv.). La structure indique donc déjà la date relativement récente du vase 314. Le style des figures répond à cette donnée. Les sujets de luttes dans la palestre, que nous sommes habitués à voir aux revers des amphores panathénaïques et sur les coupes à figures rouges, les gestes des personnages dans le banquet de la frise supérieure sont d'un pinceau fort assoupli. M. Furtwaengler (*Jahrb. Inst.*, 1893, *Anzeig.*, p. 85) voudrait attribuer ce vase, en même temps

que l'amphore 216, à l'atelier de Cleisophos qui nous a laissé une œuvre d'un extraordinaire réalisme (*Ath. Mitth.*, 1889, pl. 13-14; cf. P. Milliet, *Céramiq.*, p. 95). Mais le style de l'amphore est plus ancien que celui du stamnos et il me paraît difficile d'y reconnaître la même main. L'œnochoé de Cleisophos appartient, comme nous l'avons dit, à une époque déjà influencée par le style à figures rouges (cf. A. Schneider dans *Ath. Mitth.*, *l. c.*, p. 346).

F 315-316. — Grands cratères en forme de cloches. La forme est plus intéressante que le décor. On y voit apparaître un des plus beaux vases du ve siècle, celui dont Euxithéos, Euphronios et d'autres se sont servis pour réaliser des chefs-d'œuvre (G 33, 103; cf. 163, 164, 341). Le n° 315 a conservé peu de parties antiques (Hercule et le lion de Némée, combat d'hoplites contre un char). Sur le cratère 316 le sujet traditionnel d'Athéné montant en char compte des figures nouvelles comme celles de Poseidon, Coré, Latone et peut-être Maia, dans le cortège des Immortels qui entourent la déesse; au revers, Dionysos et son thiase. Les grandes palmettes rondes et horizontales sont déjà contemporaines des figures rouges (G 163).

F 317-318. — Grands couvercles décorés de courses de chars. Ils sont trop grands pour appartenir à des amphores; ils sont plutôt destinés à des cratères ou des stamnos. Comparez pour les sujets le n° 314. Le décorateur est de plus en plus dominé par le souvenir des concours athlétiques et hippiques qui prennent au ve siècle un développement extraordinaire (ci-d. p. 819).

F 319-321. — Cette forme curieuse de vase, en forme de toupie, reçoit ordinairement le nom de

psykter, mais sans beaucoup de raison, car le psykter des Grecs était combiné de façon à recevoir des matières à rafraîchir le vin (cf. *Calda* dans le *Dict. des Antiq.* de Saglio) et l'on ne trouve rien ici qui serve à cet usage. Mieux vaut dire que nous ne connaissons pas le nom ancien (Furtwaengler-Reichhold, *Gr. V.*, p. 72; cf. Karo, *Journ. hell. stud.*, 1899, p. 141). C'est aussi une forme nouvelle, adoptée surtout au temps de la figure rouge (G 57, 58); Euphronios s'en est servi (Furtw.-Reichh., pl. 63). Dans les sujets on voit le très vieil épisode du départ sur le char se transformer en départ pour le concours hippique (319, 320). Le n° 321 a gardé la tradition plus pure, les Silènes et les Ménades dansant autour de Dionysos assis (cf. E 831). L'allongement énorme des proportions coïncide avec le canon sculptural en usage à Athènes avant les guerres Médiques (ci-d. p. 624; cf. F 300 à 303).

V. — *Figures noires de style tardif ou décadent.*

F 322-338. — Œnochoés, de la forme dite olpé. Il est remarquable que le style à figures noires tardif apparaît surtout dans les petits vases, œnochoés, lécythes, skyphos. C'est un signe que la technique ancienne a déserté les belles poteries qui attiraient la clientèle et qui avaient une plus grande valeur vénale, amphores, coupes, cratères; elle trouve son dernier refuge dans les récipients moins importants. Je ne signalerai ici que les compositions intéressantes : le reste est à étudier pour l'histoire de la technique et de la décadence de la figure noire; le dessin se relâche de plus en plus, les incisions deviennent très négligées et plus rares, les retouches rouges disparaissent. Le n° 322 à bec trilobé (deux Amazones) est encore conçu

selon la disposition ingénieuse qui veut que le flanc droit du vase soit seul décoré, de façon qu'en versant on le laisse bien visible au spectateur (cf. n° 30 d'Amasis). Mais les autres, à bouche ronde, perdent la tradition et placent le sujet symétriquement au centre. — 323. Ajax portant sur son dos le cadavre d'Achille. — 324. Près d'une jeune fille remplissant une hydrie à la fontaine, l'inscription : δέχε τέ(ν)δε πλέο, reçois-la, je la remplis (pour d'autres interprétations, cf. Kretschmer, *Griech. Vas. insch.*, p. 89). — 325. Trois personnages viennent décorer de feuillages deux hermès ; document intéressant sur les termes qu'un des Pisistratides, Hipparque, avait fait placer aux carrefours des routes d'Athènes (Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 454). M. Zahn pense à la double image de Dionysos Lysios et de Dionysos Bakcheios qu'on voyait à Corinthe et à Sicyone (*Berl. phil. Woch.*, 1902, p. 1268). — 328. Imitation des sujets panathénaïques. L'association de la biche avec Athéné armée peut sembler étrange, mais cet animal figure déjà comme épisème sur le bouclier de la déesse dans le n° 275. — 329. Europe sur le taureau, transformée en Ménade et entourée de pampres (cf. n° 333). Bon exemple du coup de flamme oxydante (ci-d. p. 680). — 334. Pittoresque tableau de Silènes et de Ménades grimpant dans un arbre et faisant la cueillette des fruits. — 338. Hercule sacrifiant. On avait pris d'abord pour sa massue l'instrument que le héros dresse au-dessus de l'autel ; M. Furtwaengler l'a expliqué comme une broche sur laquelle sont enfilés des morceaux de viande (*Lexikon Mytholog.* de Roscher, I, p. 2217).

F 339. — Je termine la série des olpés à bouche ronde par un exemplaire sans figures peintes. Il porte seulement sur une bande étroite, réservée en rouge, l'inscription peinte en noir : Λυσίας μ' ἐποίεσεν

ἡμιχονει (Klein, p. 213). Sur les vases signés et non décorés de sujets voy. ci-d. p. 700. Celui-ci, d'après l'inscription, avait pour qualité distinctive d'être une exacte mesure du demi-chous (de Witte, *Revue arch.*, 1862, I, p. 332). L'emploi du Σ à trois branches indique pour époque le ve siècle. Un vase analogue porte la signature de Criton (de Witte, *Hôtel Lambert*, p. 115). M. Lechat a eu l'obligeance de me faire savoir que le Musée de Lyon possède un brûle-parfums (soi-disant cothon), sans autre décor que la signature peinte : Λυσιάδης μ' ἐποί(ε)σεν εὖ.

F 340-355. — Œnochoés à bec trilobé et à panse trapue. Elles sont contemporaines ou dérivées des œnochoés de Nicosthènes. Celle de Cleisophos (*Ath. Mith.*, 1889, pl. 13) est un spécimen typique de la catégorie influencée par le style à figures rouges. La petite grecque, les palmettes au revers du n° 340 sont apparentées au décor du n° 116. La dispute d'Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille (sur le sujet voy. Schneider, *Troische Sagenkr.*, p. 158) y est représentée sous une forme énergique et mouvementée qui révèle la main d'un bon artiste: les attitudes d'Agamemnon et des autres chefs qui séparent les deux combattants, même en les prenant à bras-le-corps, sont aussi pittoresques que justes. On a pensé à l'atelier de Taleidès, à cause du nom d'éphèbe Néocleidès qui est peint dans le champ et qui se retrouve sur un vase signé par cet artiste (Klein, *Meist.*, p. 47; *Liebl.*, p. 39). C'est au moins une preuve que l'auteur de l'œnochoé 340 était contemporain de Taleidès, dans la seconde moitié du vi^e siècle. — Le n° 341 serait plus près d'Andokidès. Il porte aux attaches de l'anse une palmette isolée qu'on retrouve parfois sur les amphores de cet atelier (F 204). Le dessin en est fin et soigné, d'exécution remarquable, avec l'emploi du trait en relief

dans les ornements (ci-d. p. 671). Les noms des personnages sont mis au génitif, suivant un usage fréquent (cf. 287, 297). Apollon court à toutes jambes après le voleur de son trépied, Hercule, qui brandit sa massue en se sauvant (cf. n° 292); il y a là une pointe d'humour et de gaieté, introduite dans un sujet religieux qui prêtait sans doute déjà à la parodie littéraire. L'art prélude aux bouffonneries d'Aristophane. — C'est encore un sujet littéraire, de drame satyrique, que nous offre le n° 342 : Polyphème aveuglé pendant son sommeil par Ulysse et ses compagnons. Le motif est très ancien ; il figure sur une coupe cyrénéenne (ci-d. p. 526) et sur un skyphos béotien de style archaïque (*Jahrbuch Inst.*, 1895, *Anz.*, p. 35 ; cf. Schneider, *Troische Sagenkr.*, p. 53). On remarquera comment le peintre a dessiné l'œil du Cyclope endormi, comment il a représenté les flammes avec des coups de pinceau de noir délayé. Je n'hésiterais pas à placer au ve siècle ce joli tableau. Il fait comprendre combien d'œuvres d'art du même genre ont précédé le *Cyclope* d'Euripide et ont pu lui en suggérer les détails. — Les autres œnochoés répètent dans une facture négligée des sujets depuis longtemps connus. Signalons seulement parmi les pièces d'une exécution intéressante le rapt de Thétis par Pélée (348), Hercule terrassant le lion (349).

F 356-365. — Lécythes. Ce vase, assez rare au vi^e^ siècle (cf. F 182 et suiv.), se met à foisonner au ve. Il remplace l'aryballe et l'alabastre des Corinthiens dont il combine les formes (cf. *Dict. des antiq.* article *Lecythus*). Il grandit en taille (356-358) et s'achemine vers les belles et majestueuses proportions qu'il prendra avec sa destination spécialement funéraire (Salle L). Les sujets bachiques, banquets ou réunion du thiase, persistent avec une force singulière qui prouve l'usage habituel de ces flacons dans les festins, où les convives

se parfumaient. Notons le n° 358, deux cavaliers marchant à côté de leur cheval, motif déjà traité par Exékias (*Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 6). Ceux-ci, d'après leur costume, appartiennent à une troupe auxiliaire, les cavaliers thessaliens, qui formaient un contingent très utile dans l'armée athénienne (cf. Helbig, *Les Hippeis ath.* dans *Mém. Acad. Inscript.*, t. XXXVII, p. 216). A mesure que le genre à figures noires vieillit, il revient, comme dans son enfance, aux champs bien remplis, encombrés de feuillages ou d'inscriptions simulées. C'est un trait caractéristique de la décadence (ci-d. p. 785). Les incisions sont tracées à tort et à travers, comme si l'on perdait l'habitude réfléchie du burin.

F 366-370. — Lécythes à fond blanc. Dans cette période où la figure noire lutte si péniblement contre la figure rouge triomphante, une seule catégorie se maintient avec quelque avantage pendant tout le cours du ve siècle : celle des vases à fond blanc. Nous aurons à nous expliquer sur la faveur dont a joui cette technique et nous montrerons comment elle suit un développement qui ne se confond pas avec celui des vases à figures rouges (Salle L). On remarquera ici combien les lécythes de cette technique sont supérieurs aux autres. Les personnages sont bien dessinés, les incisions soigneusement exécutées. Le style est voisin de celui de Nicosthènes (cf. 115 à 118), avec moins d'archaïsme. Parfois le vêtement laisse voir les mouvements du corps et les accompagne, comme dans les œuvres à figures rouges. De jolis tableaux comme l'embuscade d'Achille surprenant Polyxène à la fontaine (366), les apprêts du combat de coqs (368), le départ des Amazones, dont le pays est symbolisé par un lion et un palmier (370), tranchent sur la banalité du décor ordinaire. Même les inscriptions gardent un sens logique et

le mot Πρίαμε, tracé par l'ouvrier au-dessous d'un combat de Grecs et de Troyens (369), prouve qu'il a eu conscience du caractère épique de son sujet.

F 371-373. — Œnochoés à fond blanc. Deux sujets à signaler : les filles de Pélias, sur le conseil perfide de Médée, font cuire le bélier qui doit leur montrer le moyen de rajeunir leur père (372) ; une représentation de chameau chargé d'un grand vase (372 *bis*), qui est, je crois, une des plus anciennes que l'on connaisse pour la Grèce; l'inexpérience du dessin montre que le décorateur était peu familiarisé avec les formes de l'animal.

F 374. — Petite hydrie à fond blanc : Troïlos à la fontaine, sujet traité sur le vase François (ci-d. p. 614).

F 375. — Petit lécythe à fond blanc et au trait noir : Niké faisant une libation sur un autel. Le personnage n'est plus figuré en silhouette opaque. C'est la technique des lécythes athéniens, imités des vases à figures rouges et appartenant au plein ve siècle. Les spécimens de cette catégorie sont rarement exportés en dehors de l'Attique (voy. Salle L).

F 376-391. — Si nous revenons maintenant aux amphores, nous y constaterons les effets de cette décadence irrémédiable dont on saisissait déjà les symptômes dans la série des amphores à fond libre (ci-d. p. 786), mais qui ne fait que s'accroître avec rapidité. La disposition de l'amphore à tableaux, la plus usitée à l'époque archaïque (F 12 et suiv., 19 et suiv.), est reprise pour les raisons pratiques que nous avons expliquées (ci-d. p. 646). On constatera aussi dans les sujets la fréquence des scènes bachiques, conçues d'après les modèles

les plus connus. Cependant, malgré tout, on ne peut s'abstraire complètement du mouvement contemporain. La forme de la péliké (376) indique un changement dû à l'influence des figures rouges prédominantes (G 223 et suiv.). Dans les autres amphores on remarquera la diminution de taille subie par un vase qu'on est habitué à voir volumineux, à cause de sa destination même. Il reste grand dans le système à figures rouges (Salle G). C'est donc, comme tout à l'heure, un signe que la technique sacrifiée se réfugie sur des vases de moindre importance, jouant un rôle plus effacé et plus secondaire. Les palmettes de forme ronde qui décorent presque toutes ces amphores sont encore un trait caractéristique de l'époque (ci-d. p. 799). Le n° 376 symbolise les deux richesses de l'Attique : la face se rapporte à la vente de l'huile; sans doute le client se fait verser sur la main un peu du liquide pour en juger la qualité (cf. pour les représentations analogues ci-d. p. 610). Le revers rappelle la culture du vin : Dionysos est assis, tenant un cep de vigne; Hermès debout devant lui et Athéné assise semblent rendre hommage à celui qui a enrichi le pays. Peut-être est-ce un bouc qu'on voit couché aux pieds du dieu et un bélier près d'Athéné, ce qui serait encore une allusion au bétail ordinaire de la Grèce. Il est regrettable que l'exécution de ces tableaux soit médiocre, car ils doivent dériver de belles et intéressantes compositions. — Je signale encore le n° 379 (très restauré), Hercule ouvrant le pithos de vin chez le roi des Centaures, Pholos (cf. 208 *bis*), et surtout le n° 380 qui rappelle, sur un vase de date relativement basse, un motif très ancien et aussi curieux que rare : Athéné ailée (les ailes recourbées et basses ont encore la forme orientale), assise avec la chouette près d'elle (sur ce type ionien voy. Savignoni dans *Röm. Mitth.*, 1897, p. 307); au revers, deux coqs affrontés de style chal-

cidien (cf. E 695, 809, 810). Un spécimen de ce genre atteste la force des persistances industrielles et montre combien on aurait tort de se fier à l'iconographie seule pour dater une représentation; c'est la série tout entière, où prend place le vase, qui en indique l'époque. — 381. Silène ravissant une Ménade (cf. 161, 360) et Silène lyriste — 382. Hercule combattant les Amazones, et Sisyphe roulant son rocher dans les Enfers, en présence d'une femme assise qui pourrait être la déesse Diké; cette représentation des Enfers nous fait toucher à l'époque qui verra la *Nekyia* de Polygnote (cf. F 60). — 383. Dionysos et Ménade, Enée portant sur son dos son père Anchise (cf. 122). — 384. Char à quatre chevaux vus de face, deux cavaliers vus de face, d'après des modèles beaucoup plus anciens que l'époque où vit l'artiste (cf. E 648, 868, 873, F 9). L'allongement des formes, même chez les animaux, est un trait de l'époque. — 385. Combat d'Hercule et de Kyknos, avec une curieuse inscription qualifiant Hercule de Διός παῖς, fils de Zeus (cf. Kretschmer, *Gr. Vas. inschr.*, p. 199); au revers, combat de Grec contre une Amazone à cheval, avec inscription simulée dans le champ. Pour le type de l'Amazone à cheval, cf. F 259 et G 4. — 385. Combat d'Hercule contre l'hydre de Lerne, une des représentations les plus complètes et les plus typiques de l'hydre en forme de poulpe monstrueux, dont les tentacules se terminent en têtes de serpents (cf. Tümpel, *Festschrift für Overbeck*, p. 144). D'après la légende, un énorme crabe marin, le cancre, était venu au secours de l'hydre et s'apprêtait à mordre le héros au talon, quand Athéné survint qui le tua. C'est l'épisode représenté au revers de ce vase, et il figure déjà sur le très ancien fronton de tuf de l'Acropole d'Athènes (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 101; Lechat, *Musée de l'Acropole*, p. 26). On sent le désir de l'artiste de mettre en rapport le revers et la face,

préoccupation étrangère à l'âge archaïque (ci-d. p. 830). Iolaos, qui combat avec le héros, figure sur le revers; mais on sent très bien que la séparation en deux tableaux est artificielle et nécessitée par la structure du vase. On remarquera encore les proportions extraordinairement allongées d'Hercule et de son compagnon (ci-d. p. 624, 804). — 387. On peut croire sortie de la même fabrique cette amphore dont le style est très analogue, et qui forme comme la suite des exploits du héros : la chasse aux oiseaux du lac Stymphale; Hercule et Iolaos (très restaurés) sont en frondeurs. Il semble que toutes ces petites amphores aient été exécutées pour former des paires de vases (ci-d. p. 661), se ressemblant de taille, de décor et de sujet. — 388. Nous en trouvons encore la preuve dans ce vase qui répète presque identiquement une autre amphore (*Annali*, 1883, pl. Q) : Hypnos et Thanatos, les deux génies de la Mort et du Sommeil, emportent le corps de Memnon; au-dessus du cadavre du guerrier vole une petite figure ailée, qui est l'εἴδωλον, l'âme du défunt (voy. E. Pottier, *Lécythes blancs*, p. 75); au revers, deux guerriers, un Grec et un Asiatique, symbolisent la guerre où Memnon succomba. Le style des personnages est le même que sur les précédents; on voit aussi dans le champ des simulacres d'inscriptions; le blanc des retouches a un ton un peu jaunâtre. On fera la comparaison avec le même sujet traité en figures rouges (G 163 et la coupe de Panphaios, Klein, *Meist.*, p. 94, dont la peinture a été attribuée à Euphronios), et l'on se convaincra que ces petits tableaux des amphores noires subissent directement l'influence des progrès réalisés par la technique nouvelle (ci-d. p. 648) : jusque dans la facture des pieds crispés du cadavre on saisit l'imitation. — 389. Concours musical; d'un côté la lyre, de l'autre la flûte. Même souci de mettre en harmonie les deux tableaux. — 391. Forme de péliké. Ephèbes nus, sans doute à la

palestre. Comme dans les exemplaires de décadence accentuée (322 et suiv.), les retouches rouges disparaissent complètement.

F 392-402. — La décadence aboutit dans ces amphores à un style véritablement affreux. Quelques personnes s'étonneront peut-être que l'on conserve avec soin dans les musées des spécimens de peinture aussi négligée. C'est que nous avons là des témoins instructifs et précieux de ce qu'un art aussi admirable que l'art grec, au plus beau temps de sa splendeur, en plein ve siècle, a pu produire, quand le travail était hâtif et bâclé avec insouciance. Aucune industrie n'a été exempte de cette plaie que nous appelons le produit à bon marché, la pacotille. Même les Attiques l'ont connue et il n'est pas nécessaire de mettre sur le compte de mains étrusques des œuvres barbares comme le combat d'Hercule et d'une Amazone (392), le banquet de Dionysos et Coré (393), le lyriste (394). Les petits lécythes enterrés avec les morts héroïques de Marathon (ci-d. p. 649) ne valaient guère mieux, et ils ne peuvent pas venir d'une succursale italiote.

Dans cette série, la composition à zone circulaire recommence à dominer. Notons parmi les exemplaires les moins mauvais : les guerriers asiatiques, avec zone de petits animaux non incisés (395), l'épisode de Triton d'où le héros principal, Hercule, a disparu par une singulière omission du peintre qui a pourtant conservé au vaincu son attitude désespérée (397).

F 403-411. — Œnochoés, hydries et skyphos en figures noires décadentes. Si le dessin se relâche, il faut remarquer que les matières employées, l'argile, le noir, le blanc, gardent les mêmes qualités éminentes de facture. Le skyphos 407 est aussi beau à cet égard que

n'importe quelle œuvre signée. Mais le dessin est en complète déroute. Ce n'est pas qu'on n'y rencontre encore des sujets intéressants, par exemple une troupe de charlatans ou de Psylles en voyage (410), les uns enroulant autour de leur corps des serpents apprivoisés, d'autres conduisant des baudets chargés de bagages, des nains grotesques, une femme montée sur une cigogne, un char attelé d'oiseaux, etc.; c'est une espèce de cirque nomade, dont la représentation est des plus curieuses. J'ai déjà publié un vase de cette série (*Mon. Assoc. Etud. gr.*, 1894, pl. 14) en faisant observer qu'on y voit souvent des scènes empruntées au théâtre comique et aux bouffonneries. Malgré la faiblesse du style, la catégorie entière mériterait d'être réunie et publiée. Tous ces vases ont la même forme de skyphos à deux anses, la même guirlande de lierre autour de l'ouverture, et doivent sortir d'un atelier qui, dans le cours du ve siècle, s'est adonné spécialement à ce genre de représentations (cf. De Ridder, *Catalog. Bibl. Nat.*, I, n° 343).

F 412-418. — Coupes. La forme reste courte et ramassée comme au temps de Nicosthènes. Les sujets sont traditionnels (413, cavaliers; 414, Achille et Ajax tirant au sort; 415 et suiv., scènes bachiques).

F 419-423. — Coupelles unissant la forme de la coupe à celle du skyphos. Char courant, divinités montant en char.

F 424-432. — Petites écuelles ou cyathos à deux anses (cf. les spécimens archaïques 175 et suiv.). Scènes bachiques. L'incision et les retouches finissent par disparaître même complètement (n°s 427 et suiv.).

F 433. — Cyathos à une anse (cf. 163, 164). Ménades.

F 434-468. — Lécythes. Ils sont rangés par catégories de décor. Sur l'épaule palmettes (434-437); lotus et entrelacs (438-441); languettes simples (442-468). On remarquera comme les vases diminuent de taille et comme la forme tend à devenir plus longue, plus élancée (cf. les formes archaïques 71, 182, 184, etc.). Dans les sujets les types bachiques continuent à prédominer et, après eux, les exploits d'Hercule. Aucun effort n'apparaît pour créer un répertoire plus conforme aux idées nouvelles.

F 469. — Pyxis avec couvercle à bouton. Cette boîte d'argile, qui a fourni aux fabricants de vases à figures rouges de très jolis motifs de décor (G 605 et Salle L), est ici ornée de palmettes et d'oiseaux dont le style est presque aussi primitif que celui des vases italiotes de la Salle D ou des petits alabastres corinthiens (E 373 et suiv.). Le vrai archaïsme et la décadence ont des traits communs, mais il ne faut pas les confondre.

F 470-478. — Prolongation du style à figures noires sur fond blanc dans les lécythes, les petites œnochoés, les coupelles. On arrive à des ustensiles minuscules, comme, dans une autre branche de la même industrie, on a fait des simulacres d'amphores panathénaïques et les petits vases à jeux d'enfants (Salle L). Sujets connus, exploits d'Hercule, cavaliers, réunions bachiques. Les incisions manquent souvent.

F 479-537. — J'ai rejeté à la fin les vases non décorés de sujets. On y retrouvera des coupes de forme ancienne (508-514), rappelant la série d'Exékias (64 et

suiv.) et même des types non attiques, plutôt ioniens (cf. E 741 ; Bœhlau, *Ionisch. Nekropol.*, pl. 8) ; d'autres à pied haut et léger qui se rattachent à Tléson et Hermogénès (515-519), surtout des lécythes (522-537) dont quelques-uns portent un joli décor en damier (523 à 525). Les autres trahissent, au contraire, jusque dans le dessin de leurs palmettes, une irrémédiable négligence.

SALLE G

VASES ATTIQUES A FIGURES ROUGES

TROUVÉS EN ITALIE

LIVRES A CONSULTER. — Dumont et Chaplain, *Céramiq. de la Grèce propre*, notices des pl. 6 à 22; — Rayet-Collignon, *Céramiq. gr.*, p. 153-215; — H. von Rohden, *Vasenkunde* dans *Denkmäler d. kl. Alt.* de Baumeister, p. 1984-2004; — A.-S. Murray, *Handbook of gr. Arch.*, p. 94-108, et *Designs from greek Vases* (1894); — J.-E. Harrison, *Greek Vases Paintings* (1894); — les Introductions aux *Catalogues de vases* des Musées de Vienne, par Masner (1892); de Boston par Edw. Robinson (1893); du Musée Britannique par Walters (1893) et par Cecil Smith (1896); — l'*Euphronios* de W. Klein (2e édit., 1886); — les *Meisterschalen* de P. Hartwig (1893); — la *Griechische Vasenmalerei* de A. Furtwaengler et C. Reichhold (1900-1905); — Michaelis, *Alterthum*, 1re partie du *Handbuch der Kunstgeschichte* de Springer (1904); — la refonte du Manuel de Birch, par Walters, *History of ancient Pottery*, t. I, p. 400-453 (1905). — Pour la consultation rapide des documents, nous renvoyons, comme pour la salle précédente, aux deux volumes du *Répertoire des Vases peints* de S. Reinach (1899-1900).

HISTORIQUE

I. — LA CÉRAMIQUE ATTIQUE DEPUIS LES PISISTRATIDES JUSQU'A CIMON (520-470 AV. J.-C.)

Les faits historiques sont ici trop nombreux et trop connus pour que nous essayions de les rappeler. Les noms de Miltiade, Aristide et Thémistocle, pour

l'époque qui précède les guerres Médiques, ceux de Cimon et de Périclès pour celle qui suit, suffisent à marquer l'éclat d'une période qui vit, en même temps que la plus haute fortune politique d'Athènes, sa plus grande prospérité artistique. Le lecteur devra se reporter aux ouvrages spéciaux, même élémentaires, pour bien comprendre l'intime union qui ne cesse d'exister entre l'histoire sociale d'un pays et le développement de son art et de son industrie. Nous en retiendrons seulement quelques faits saillants qui intéressent davantage la céramique.

Les guerres Médiques (493-479) forment une date très importante dans le cycle qui nous occupe; mais c'est une erreur que d'en faire, comme on le dit souvent, le point de départ de la révolution qui s'accomplit dans les idées artistiques, dans les mœurs, et même dans le costume des Athéniens. Cette révolution remonte plus haut, comme nous le prouvera la peinture des vases; elle commence avec les Pisistratides.

L'hostilité du monde grec à l'égard du Grand Roi date de l'exode des Ioniens (ci-d. p. 493), qui répandirent dans toute la Grèce leurs plaintes et leurs rancunes d'exilés. L'expulsion d'Hippias (510), qui devint l'ami d'Artapherne et le conseiller des Perses, ne marqua pas seulement la rupture d'Athènes avec le régime des tyrans, mais la guerre ouverte avec le parti asiatique. La prise et la destruction de Milet (494) n'excitèrent pas sans raison les larmes du peuple athénien, car il y vit le présage des dangers redoutables qui allaient fondre sur lui-même. Pendant près d'un siècle, la tension était devenue chaque jour plus menaçante entre les deux pays : il fallait que le choc se produisît. Les guerres Médiques marquent la fin d'une assez longue période pendant laquelle les Grecs apprirent peu à peu à tourner le dos à cet Orient qu'ils avaient considéré pendant si longtemps comme la source de toutes les

richesses, comme le modèle de tous les progrès. Il suffit de lire l'histoire de Miltiade pour constater combien l'esprit d'un Grec, élevé à l'étranger, nourri des idées familières à l'Orient, imbu des principes d'autorité, fier de ses richesses, de ses vaisseaux et de ses soldats, était devenu antipathique au peuple athénien, épris d'égalité et de liberté, armé pour défendre ses droits par les réformes de Solon et de Clisthènes. La triste fin du héros de Marathon ne fut pas due seulement à l'ingratitude populaire : avec toute sa gloire, il représentait un régime devenu impossible et, par une dérision amère, il succombait pour les mêmes raisons que le tyran Hippias.

Telles sont aussi les causes des changements progressifs et réguliers que l'on remarque dans la peinture des vases, à partir de la seconde moitié du VIe siècle. Les légendes patriotiques se renouvellent; la déesse Athéné y règne en souveraine; Thésée, héros attique et libérateur, supplante peu à peu Hercule, patron des Pisistratides et des Doriens (*Revue de l'Art anc. et mod.*, 1901, p. 1); ses exploits, réduits jusqu'alors aux aventures de Crète, forment un cycle plus vaste (C. Smith, *Catal. Brit. Mus.*, III, p. 32). La passion des « sports » physiques, des concours hippiques et athlétiques, grandit avec la faveur dont jouissent les grands jeux; c'est elle qui prépare les futurs vainqueurs de Marathon et de Platées. Le corps à corps grec déroutera la tactique fuyante des Orientaux, qui aux lourdes armures des hoplites n'opposeront qu'un armement léger et des costumes flottants (cf. Hérodote, V, 49). Ce sont les palestres qui ont donné la victoire à la Grèce. Aussi les représentations de l'éphèbe s'exerçant deviennent-elles le thème familier des groupes d'artistes qui inaugurent les compositions à figures rouges.

Avec elles s'introduit le goût de l'anatomie; l'étude

du corps humain, envisagé comme modèle de vigueur et d'adresse, est la préoccupation constante des dessinateurs. Toutes les forces de l'art convergent avec une remarquable unité pour faire du jeune homme, de l'éphèbe dans sa beauté à la fois enfantine et virile, comme le disait Pline du Doryphore, le type accompli de la beauté.

Le changement n'est pas moins remarquable dans la parure et dans l'habillement. Peu à peu, les coiffures renoncent aux élégances artificielles et compliquées. Les bijoux sont plus simples. Plus d'étoffes chamarrées et brodées à la mode orientale; bientôt disparaissent les ornements qu'Amasis et Exékias rendaient du bout de leur burin avec un soin si scrupuleux. Andokidès cherche encore à moucheter ses étoffes de quelques semis d'étoiles (G 1); mais ni Chachrylion, ni Euphronios, ni ses contemporains ne connaissent plus ces raffinements. L'étoffe tombe, nette et claire, jusqu'aux rebords que souligne un simple ou double trait pour exprimer la bande de couleur. Je ne crois pas exact de dire que les guerres Médiques provoquèrent ce changement, par réaction patriotique contre les modes orientales (Joubin, *Sculpt.*, p. 158; Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 190). Les peintures de vases nous donnent des indications plus anciennes que celles de la sculpture. Dès la chute des Pisistratides, dès les réformes de Clisthènes, l'évolution commence. Le port du vêtement est le même, chiton et péplos dorien sans manches ou péplos ionien à manches bouffantes. C'est l'ornementation qui diffère. Peut-être les lois somptuaires y furent-elles pour quelque chose. Mais le goût lui-même a changé. Le beau n'est plus dans la complexité; il est dans la simplicité. Le génie grec proclame le grand principe de son esthétique, un des plus utiles enseignements qu'il ait laissés au monde. En architecture, en statuaire, en peinture, son but va être de pro-

duire le plus grand effet possible avec les moyens les plus simples et les plus sobres.

La date des guerres Médiques marque donc le point culminant d'une évolution qui a commencé avec l'expulsion des tyrans. L'époque de Périclès et de Phidias sera un aboutissement, une fin de période, et non une ère nouvelle. L'histoire des vases peints met en lumière ce point essentiel, comme celle de la sculpture (Lechat, *Sculpt. attique*, p. 478).

Caractères généraux de la peinture à figures rouges. — On voit s'affirmer pendant cette période ce qui est, à mon sens, la caractéristique de la peinture attique (cf. *Gaz des Beaux-Arts*, mars 1902, p. 223 et suiv.). L'être humain, dans ses attitudes et ses occupations variées, devient le but principal de l'art. Déjà on a pu remarquer que, dans le monde hellénique constitué après l'invasion des Doriens, la céramique grecque tendait à éliminer les sujets qui avaient charmé les artistes du monde crétois et mycénien, la plante, l'algue marine, le coquillage, l'oiseau, l'animal, tout ce qui est étranger à l'homme. Mais, du moins, l'art ionien avait tenu à conserver quelques restes de ce décor pittoresque (ci-d. p. 503). Le pinceau attique les bannit de plus en plus. Aucune autre race, je crois, n'a été aussi exclusive dans l'emploi de la figure humaine. Là est le secret de sa façon, de son originalité. Là aussi est, aux yeux des modernes si épris de la nature extérieure, la grande lacune de l'art classique. Le culte de l'homme, du « superhomme » comme on dirait aujourd'hui, a étouffé tout autre rêve.

Une seconde remarque, nécessaire pour expliquer l'atmosphère spéciale où se meuvent les œuvres attiques, c'est que cet art aime peu à s'occuper de faits particuliers ou de personnalités. On citera quelques peintures qui représentent les combats des Grecs et des

Perses (G 117; cf. Hartwig, *Meistersch.*, pl. 56; Reinach, *Rép.*, II, p. 84), Crésus sur le bûcher (G 197), les poètes Musée et Linos (G 457), Alcée et Sapho, Anacréon (cf. *Annali Inst.*, 1847, p. 348 et suiv.; Reinach, *Rép.*, I, p. 524, 525). Plusieurs de ces personnages sont d'ailleurs placés dans le recul d'un passé qui leur donne une sorte de couleur mythique. Parfois aussi, comme nous l'avons vu (ci-d. p. 706), le peintre paraît avoir désigné par le mot καλός l'éphèbe même qu'il dessinait sur sa coupe; mieux encore, Smikros se représentera en personne avec ses compagnons de plaisir (ci-d. p. 694). Mais ces exceptions ne peuvent pas infirmer la règle générale qui est celle d'une impersonnalité vague, répandue sur toutes les scènes. Je ne veux pas dire qu'elles soient toujours idéales. Tant s'en faut. Le réalisme des Grecs a connu les pires audaces et les pièces de « musée secret » n'y sont pas rares. Mais dans toutes les postures, héroïques ou triviales, c'est toujours l'humanité qu'ils ont saisie, non pas l'individu. Il n'y a pas un seul Périclès ni un Socrate dans la peinture de vases. Un voile de poésie enveloppe tous ces êtres de chair et de sang qui se meuvent et s'agitent. Quand ce ne sont pas des dieux et des héros, ce sont des hommes et des femmes, au sens abstrait du mot; non pas que le peintre ait refusé d'interpréter directement la nature et l'individu, mais parce que dans cet individu il a cherché surtout à rendre la race et la condition sociale, sans se préoccuper des traits personnels. C'est une complète divergence avec les habitudes du monde moderne qui vit au milieu des images, mais en y cherchant le plus souvent des faits localisés et des individualités.

En troisième lieu, il faut comprendre ce qu'est la peinture, même la grande peinture, pour les Grecs du Ve siècle. Le dessin y est le principal. La couleur y jouait le rôle d'aide et de soutien; elle procédait

discrètement par teintes plates et par tons juxtaposés; jusqu'à la seconde moitié du ve siècle elle ignora les modelés et le clair-obscur. C'est tout l'opposé des procédés modernes. Aussi la froide simplicité d'une peinture de vase attique déconcertera-t-elle peut-être, au premier abord, l'œil d'un public habitué au vif coloris et aux nuances des tableaux à l'huile. Celui qui veut en goûter le charme fera bien de considérer la structure du Parthénon ou de quelque monument grec, pour pénétrer la beauté de la ligne droite. C'est la même recherche d'un idéal très particulier qui a guidé la main de l'architecte et celle du peintre. Le trait pur est la joie suprême du décorateur, le domaine où il triomphe (ci-d. p. 23-24; cf. Hartwig dans *Jahrb. Inst.*, 1899, p. 157).

Telles sont les conditions très spéciales dans lesquelles vit et grandit la céramique grecque, portée par l'effort de quatre ou cinq siècles à son point culminant. Athènes eut alors en quelque sorte le monopole du marché céramique en Grèce, toutes les autres fabriques ayant disparu devant elle (ci-d. p. 605). Dans les *Acharniens* d'Aristophane (v. 900-902), au Béotien qui vient vendre des légumes, des oiseaux et des anguilles du lac Copaïs, Dicéopolis offre en échange des sardines de Phalère et de la poterie. Plus loin (v. 926), pour se débarrasser d'un sycophante, il le prend et l'emballe comme une poterie fragile, destinée à l'exportation. Ces plaisanteries résument assez bien les idées courantes de l'époque sur la réputation dont jouissait universellement la céramique athénienne.

Les sujets. — La première source où les peintres de vases vont puiser leurs sujets est la vie elle-même. Le grand changement qui s'opère dans la peinture industrielle est le nombre toujours croissant des représentations familières, en particulier des scènes

éphébiques. On ne peut l'attribuer à un déclin des idées religieuses dans un siècle qui fut celui de Simonide, de Pindare et d'Eschyle. Mais l'art suivait une pente naturelle en s'occupant de plus en plus des réalités vivantes. Il faut tenir compte aussi de la destination des vases peints eux-mêmes, dont la fabrication se multiplie et trouve des débouchés nombreux. Après avoir été surtout en usage dans les cérémonies religieuses, leur rôle dans les banquets devient chaque jour plus important et appelle l'emploi d'un décor plus profane ou plus gai : scènes de beuveries, retours de kômos aviné, danses et entretiens amoureux, réunions de joueuses de flûte et de courtisanes, jeux et exercices physiques, préparations à la guerre et aux concours gymniques, tels sont les épisodes qui reviennent constamment sous le pinceau des artistes.

Un témoignage de ce changement est dans le développement pris par la fabrication des coupes, dès la fin du VIe siècle et pendant toute la première moitié du Ve. Le fait est tellement frappant que des savants comme M. Klein (*Meistersignaturen*) et M. Hartwig (*Meisterschalen*) ont voulu répartir les vases à figures rouges entre deux écoles, les peintres de coupes et les peintres de grands vases, en attribuant aux premiers un caractère tout particulier d'initiateurs et de créateurs. Il y a là une exagération, contre laquelle M. Furtwaengler a protesté avec raison (*Berl. philol. Woch.*, 1894, p. 112). Des artistes comme Épictétos, Phintias, Euphronios, peintres de coupes et de grands vases, montrent, en effet, que cette séparation est fictive. Mais, ce qui reste juste, c'est que l'essor de la fabrication des coupes, si remarquable dans cette période, favorisa les sujets nouveaux, pour les raisons que je viens de dire. Le décor des grands vases, entre les mains d'Euthymidès et autres, reste plus traditionnel, plus porté vers les sujets religieux.

Par leur structure même, les amphores et les cratères, aux parois hautes et droites, se rapprochaient davantage de la surface large que décoraient les grands peintres. Ce sont aussi des meubles plus stables et, si je puis dire, plus sérieux que la coupe qui circulait à travers les tables, véhicule de joie et de gaieté. Avec leur logique habituelle, les Grecs ont adapté à des ustensiles différents des scènes différentes. Quand la coupe se haussera aux grands sujets épiques et religieux, on cherchera à lui donner des dimensions exceptionnelles qui se prêteront à l'ampleur de la composition (cf. G 17, 104, 152). Elle semble alors empiéter sur le domaine des grands vases.

On peut donc parler, dans cette mesure, non pas de deux écoles, mais de deux domaines distincts dans la fabrication. La peinture religieuse et mythique s'appropriait mieux aux grands vases; la peinture familière et réaliste à la coupe. Introduite au VIe siècle assez timidement (ci-d. p. 715, 768) et réduite à un rôle effacé pendant la période des figures noires, la coupe est maintenant, dit M. Klein, comme une Cendrillon devenue princesse (*Euphronios*, p. 31). Elle jouit d'une faveur particulière, parce qu'elle représente la nouveauté et le progrès.

Mais si la vie familière et le réalisme font irruption dans la peinture industrielle, avons-nous le droit de dire que les décorateurs de vases créent de toutes pièces les scènes qu'ils nous montrent, qu'ils sont les créateurs du genre et qu'il leur a suffi de regarder dans la rue et dans les maisons pour y puiser leurs modèles? Si le lecteur se reporte à ce qui a été dit plus haut (ci-d. p. 690) sur la condition sociale des peintres de vases, il comprendra tout de suite qu'un si glorieux privilège ne peut pas être accordé à de modestes industriels. Qu'ils aient beaucoup dessiné d'après nature, qu'ils aient beaucoup regardé et étudié la vie, nous le

croyons sans peine. Mais ni l'idée première de ces sujets, ni les principes de la composition ne leur sont imputables. Comme pour les figures noires, le grand art nous paraît, ici encore, avoir été leur guide principal

Les jeux gymniques existaient depuis le VIIIe siècle, mais l'usage de dresser en pied la statue de l'athlète vainqueur prévalut beaucoup plus tard. Les plus anciennes statues d'athlètes que Pausanias vit à Olympie (VI, 15, 8; 18, 7), et qui étaient encore en bois, dataient du VIIe et du VIe siècle. Les images en bronze des *Olympioniques*, représentés nus, se multiplièrent surtout à partir de la fin du VIe et durant le Ve siècle (Gaspar, art. *Olympia* dans *Dict.* Saglio, p. 192). Qu'on y ajoute les innombrables ex-voto consacrés dans les temples, les statues et bas-reliefs funéraires qui, dans toutes les nécropoles grecques, glorifiaient les défunts sous une forme héroïsée, et l'on comprendra quelle quantité prodigieuse d'œuvres d'art offrirent alors aux yeux des industriels l'image de l'éphèbe (Perrot, *Hist. Art.*, VIII, p. 626 et suiv.; Joubin, *Sculpt. grecq.*, p. 61 et suiv.).

Ce n'est pas tout. On s'accorde à placer dans la seconde moitié du VIe siècle un peintre qui contribua puissamment aux progrès de la peinture attique : Cimon de Cléones (voy. Studniczka dans *Jahrbuch*, 1887, p. 156; Klein dans *Arch. epigr. Mitth. Oest.*. 1887, p. 208; P. Girard, *La peinture antiq.*, p. 141; Hartwig, *Meistersch.*, p. 154; Julius Lange, *Darstell. des Mensch.*, p. 101). Pline (XXXV, 56) a défini les caractères de ce maître qui fut un initiateur en tous genres : c'est lui qui découvrit la science des raccourcis et créa des poses nouvelles pour les personnages; il sut aussi montrer les musculatures et le réseau des veines sur le nu, les plis et les chutes des draperies. Nous y reviendrons plus loin, en parlant des détails d'exécution. Malheureusement personne ne nous a laissé de rensei-

gnements sur les sujets traités par Cimon. Mais, comme les dessins de vases à figures rouges où l'on remarque quantité de scènes d'éphèbes, de lutteurs et de combattants, sont précisément ceux où apparaissent les détails nouveaux attribués à Cimon, il est vraisemblable qu'en empruntant au maître ces particularités techniques, les industriels ne se firent pas faute d'imiter ses compositions. Je considère donc comme probable que l'avénement des scènes familières et réalistes à la fin du VIe siècle n'est pas sans rapport avec l'œuvre de Cimon de Cléones.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, ce qui est sûr c'est que les maîtres du groupe antérieur à Euphronios réservent leurs préférences aux représentations de la vie réelle : réunions d'hommes et de femmes (Nicosthènes, n° 75 des *Meistersignaturen* de Klein ; cf. p. 112), courtisanes et danseuses (Panphaios, 14 des *Meist.*; Evergidès, 1 ; Epictétos, 27; Memnon, 3, 11, 15; cf. p. 112), apprêts de toilette (Nicosthènes, 77; Panphaios, 27; cf. p. 112), scènes de banquets, jeux de festins et kòmos (Panphaios, 12, 15, 21, 22, 24; Epictétos, 1, 6, 8, 9, 11, 13, 19, 20, 21; Hipparchos, 6, 7 ; Paidikos, 3; Epilykos, 3; Memnon, 7, 10, 12; cf. aussi p. 111, 112, 113), chanteurs (Epictétos, 9, 18; Memnon, 7, 19), réunions d'éromènes (p. 112 et 113), éphèbes courant ou marchant (Panphaios, 8, 17; Evergidès, 3; Epictétos, 3, 4; Chélis, 1; Memnon, 2, 13; Dorothéos, 2; cf. p. 111), scènes de palestre (Panphaios, 13; Hischylos, 6, 7, 10; Pheidippos, 1; Evergidès, 1; Epictétos, 7, 23, 26; Hipparchos, 4; Paidikos, 4; Chélis, 4), exercices guerriers (Panphaios, 12, 18; Hischylos, 7, 10; Pheidippos, 1; Epictétos, 6, 15; Hipparchos, 6; Paidikos, 2; Epilykos, 4; Memnon, 4, 16; cf. p. 113), etc. Je laisse de côté les vases sans signatures, aussi nombreux, aussi variés que les autres. Tous ces croquis légers, c'est la vie athénienne, prise sur le vif, encore chaude et

remuante, sous le soleil de l'agora, à l'ombre des portiques et des ruelles, dans l'intimité des salles de banquets. Nulle évocation du monde grec n'apparaît plus saisissante dans sa sincérité. C'est une grande école de réalistes qui surgit et qui, en quelques années, arrive à une étonnante maîtrise. Il suffit de regarder les coupes de notre Salle G, de feuilleter les planches des *Meisterschalen* de M. Hartwig ou les *Designs from greek Vases* de M. Murray pour s'en rendre compte.

Les sujets familiers ne firent pas oublier la peinture religieuse et mythique. Elle aussi s'amplifia et s'accrut avec la prospérité de la fabrication céramique. Mais il faut distinguer là deux périodes. La première, qui comprend les maîtres de transition comme Andokidès, Nicosthènes, Panphaios, Epictétos (ci-d. p. 714), et qui s'étend jusqu'à Chachrylion, prédécesseur immédiat d'Euphronios, montre la peinture religieuse sous un aspect traditionnel, conservant et accommodant aux figures rouges les anciens sujets à figures noires. Dionysos ou le cortège des Silènes et des Ménades continuent à symboliser les plaisirs du vin (Nicosthènes, n° 76 de Klein; Panphaios, 14, 18, 20, 27; Epictétos, 1, 2, 7, 12, 17, 22, 24; Chélis, 2, 3; Memnon, 9, 11, 12, 13; cf. encore Klein, p. 111, 113). Les exploits d'Hercule sont toujours en grande faveur (Nicosthènes, 76; Panphaios, 5, 12, 13, 28; Evergidès, 2; Epictétos, 5, 8; Memnon, 16, 18, 19; Epilykos, 3). Il est assez rare de rencontrer des recherches de composition pittoresque et nouvelle, comme l'admirable enlèvement de Sarpédon par Hypnos et Thanatos qui, sorti de l'atelier du potier Panphaios, est attribué par beaucoup d'archéologues à Euphronios jeune (Murray, *Greek Designs*, p. 7), ou l'émouvante image de la rançon d'Hector qui, sous le nom de l'éphèbe Memnon, cache quelque importante personnalité artistique (Klein, p. 121, n° 14).

Mais dans le groupe plus rapproché des guerres

Médiques, dans les peintures exécutées chez Chachrylion, Phintias, Euphronios, Euthymidès, Douris, Hiéron et Brygos, on voit les sujets mythiques se développer dans des compositions plus originales et plus amples. Alors commence la seconde période. C'est, entre 500 et 470, une floraison de grandes œuvres qui marquent l'apogée de la peinture des vases de style sévère. Citons parmi les tableaux qui témoignent le mieux cette maîtrise le combat d'Hercule et du Géant Alcyoneus (Phintias, n° 2 de Klein), l'armement d'Hector, l'enlèvement d'Hélène par Thésée, Apollon tuant le Géant Tityos (Euthymidès, 2 et p. 196-197), le rapt d'Antiope par Thésée et les exploits du héros (Chachrylion, 8 et 9), l'assemblée des Dieux de l'Olympe (Oltos, 2; Sosias, 2), le combat d'Hercule et d'Antée, la Géryonie, le sanglier d'Erymanthe, les aventures de Thésée, la mort de Troïlos (Euphronios, 1, 3, 4, 7, 8), Patrocle pansé par Achille (Sosias, 2), le vote des chefs grecs sur les armes d'Achille, la danse des Silènes, Eos portant le corps de Memnon (Douris, 13, 21, 23), la danse des Ménades extatiques, Pâris et Hélène, l'enlèvement du Palladion, la douleur d'Achille, le départ de Triptolème, la rencontre de Ménélas et d'Hélène, les aventures de Télèphe (Hiéron, 11, 14, 15, 17, 18, 24, et Pollak, *Zwei Vasen Hierons*, 1900), le jugement des Trois Déesses, la rencontre de Héra et d'Iris avec les Silènes, la prise de Troie (Brygos, 3, 4, 8), etc. C'est un ensemble considérable de belles œuvres qui annoncent, à côté de l'école réaliste, le réveil de la peinture d'histoire. Beaucoup d'ateliers savent unir les deux genres et l'on n'admire pas moins chez Euphronios son banquet de Courtisanes que ses exploits de Thésée (Klein, n°s 2 et 7), chez Phintias ses jeunes gens à la fontaine que sa dispute du Trépied (n°s 2 et 3), chez Douris ses scènes de palestre ou son école de musique que son Eos et Memnon (n°s 1, 6, 9, 21).

La composition. — Ce qui domine l'histoire de la composition pendant cette période, c'est le sentiment de l'unité à introduire dans les diverses parties de la décoration. Il n'est pas juste de dire que l'idée de mettre en relation la face et le revers d'une amphore date de l'époque d'Euthymidès (Furtwaengler-Reichhold, p. 174, pl. 33). On en peut citer des exemples dans les vases à figures noires (F 50, 198, 238, 386 et suiv.; cf. p. 787). Mais ce qui a changé, c'est la façon de réaliser cette union. L'école ancienne procède par identité de sujets (F 216, 217, 230) ou par antithèse. Elle oppose volontiers à un sujet guerrier un sujet pacifique, à une scène joyeuse une représentation triste. Nous l'avons vu pour le vase François (ci-d. p. 619). Ce système dure encore au temps des figures rouges archaïques. Le crátère d'Euphronios (G 103) est conçu d'après les mêmes principes : lutte à mort entre Hercule et Antée, joute musicale entre éphèbes. Mais d'ordinaire l'école nouvelle adopte un autre système, celui de la composition *par synthèse* que M. Klein appelle *cyclique* (*Euphronios*, p. 102). C'est celui que nous voyons se développer pendant toute la première moitié du ve siècle.

Brunn a déjà indiqué avec finesse l'influence que le théâtre a dû exercer sur la composition synthétique de ces peintures : il y voit se former peu à peu une véritable *trilogie* (*Berichte der bayer. Akad.*, 1880, p. 167 et suiv.). Sans doute il a exagéré cette conception, en prêtant aux peintres de vases une composition toute personnelle, qui se développerait comme une ode de Pindare ou une tragédie d'Eschyle; M. C. Robert a pu l'en blâmer avec vivacité (*Bild und Lied*, p. 97 et suiv.). Mais je crois, pour ma part, la comparaison fondée, à condition de laisser les industriels à leur rang et de regarder leurs œuvres comme un reflet de ce qui se passait plus haut (ci-d. p. 617, 628, 696).

C'est un mouvement général qui emporte les esprits, en littérature comme en art. N'est-ce pas aussi par une évolution semblable que les œuvres dissociées et lâches de Chœrilos et de ses contemporains ont peu à peu abouti à la trilogie liée d'Eschyle (cf. M. Croiset dans *Rev. Étud. grecq.*, 1888, p. 369; P. Girard, *id.* 1904, p. 150).

En effet, la peinture de cette période diffère de celle du VIe siècle par un caractère de composition plus précis et plus dramatique. Le fond des sujets héroïques ou mythiques est fourni par l'épopée, par les poèmes cycliques, dont les détails se gravaient chaque jour davantage dans la mémoire du public athénien, grâce aux récitations faites dans les solennités religieuses, grâce aux vers des lyriques qui couraient dans les fêtes et dans les banquets, répandant partout les noms et les aventures des dieux et des héros. C'est ce qu'ont très bien montré M. Carl Robert (*Bild und Lied*, p. 24 et suiv.) et M. Luckenbach (*Suppl. Band für class. Philolog.*, tome XI, p. 493). M. C. Robert (p. 11), reprenant une idée d'O. Jahn, constate dans les peintures céramiques du VIe siècle une allure plus *épique*, dans celles du Ve siècle une inspiration plus *dramatique*. Sur un vase corinthien, l'art raconte et bavarde comme un héros d'Homère; il entasse le plus de détails possible; il réunit tous les personnages de la légende (E 638). Que l'on compare à cette prolixité des compositions comme celles d'Euphronios (G 103, 104) ou de Brygos (G 151, 152) : tout marche vers un but défini; l'ensemble se répartit en scènes nettement divisées, avec les acteurs essentiels du drame (cf. aussi la division adoptée par M. Th. Schreiber, *Wandbilder des Polygnotos*, composition par récit et composition par image).

Dès l'apparition des figures rouges, l'effort est visible pour lier les sujets (Collignon dans *Mon. Assoc. Étud.*

gr., 1885, p. 20). Tantôt c'est comme une scène unique qui se déroule sur les deux côtés du cratère ou les deux revers de la coupe (voir dans les *Meist.* de Klein, Panphaios, 16, 17, 19; Epictétos, 2, 24; Memnon, 7, 10, 11, 14, 15, 16; Chachrylion, 6, 9, 13, 14; Léagros, 10; Oltos, 2, 4; Euphronios, 2, 3; Sosias, 2; Pistoxénos, 2; Douris, 9, 11, 15, 22, 23; Peithinos, 1; Brygos, 1, 3). Tantôt ce sont deux sujets empruntés au même mythe ou à la même scène de vie familière (Panphaios, 18, 20; Epictétos, 26; Hipparchos, 4, 6; Epilykos, 3; Léagros, 17; Phintias, 1; Oltos, 1, 3; Hiéron, 14, 17, 18, 24; Brygos, 8). C'est ce qu'on peut appeler une composition *binaire*. L'évolution sera complète, quand on aura placé sur les trois parties de la coupe, intérieur et revers, trois sujets appartenant au même genre (Hischylos, 7, 10; Chélis, 2, 3, 4; Memnon, 8; Chachrylion, 10; Panaitios, 4, 5, 6; Lykos, 3; Douris, 1, 2, 8, 10, 12, 14, 16, 19, 20, 21; Hiéron, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; Brygos, 5, 6), ou mieux encore, les trois actes d'un même drame, comme les exploits de Thésée et la mort de Troïlos, composés dans l'atelier d'Euphronios (Klein, n°s 7 et 8), ou bien la dispute des armes d'Achille chez Douris (13), l'enlèvement de Céphale et les aventures de Télèphe chez Hiéron (16; cf. Pollak, *Zwei Vas. Hier.*), la prise de Troie chez Brygos (G 152). C'est la composition *ternaire* ou *trilogique*.

Outre la composition trilogique, nous constatons encore un désir de frapper l'imagination du spectateur par des attitudes et des expressions pathétiques. Que l'on compare, par exemple, le sujet classique d'Hercule apportant le sanglier d'Erymanthe dans une peinture à figures noires (F 229) et sur une coupe à figures rouges (G 17), ou avec la composition d'Euphronios (Klein, n° 4). Là les assistants restent impassibles, figés dans leur rôle de comparses. Là tout l'effort

de l'artiste est tendu vers l'idée d'exprimer un drame. Peut-être même, à son tour, fournira-t-il aux dramaturges l'idée de belles figures comme celle d'Achille voilé, enseveli dans sa douleur (G 163), qui rappelle une des plus géniales conceptions d'Eschyle (M. Laurent dans *Rev. arch.*, 1898, II, p. 185).

Remarquons bien que cette alliance avec le théâtre ne va jamais jusqu'à une copie de la scène et de ses accessoires : aucune allusion au costume, au décor, au chœur. Je crois, avec M. C. Robert (*l. c.*, p. 129 et suiv.), que l'influence du théâtre n'a pas pris à cette époque, comme plus tard vers la fin du ve et du IVe siècle, l'aspect d'une traduction matérielle. C'est l'esprit synthétique du drame, c'est le sens du pathétique qui animent les peintres. Comment en serait-il autrement? Comment la forme littéraire qui s'adressait le mieux à la foule, n'aurait-elle eu aucune prise sur les industriels, surtout au moment où la tragédie commençait à remuer les âmes, où Phrynichos et Chœrilos préparaient la venue d'Eschyle? Le drame satyrique lui-même ne paraît pas être resté sans influence sur certaines œuvres de Douris (Klein, n° 23) et de Brygos (n° 8). Comment ne pas songer à Pratinas et au grand succès de ses Silènes bouffons, en présence d'Hercule couché au milieu de Silènes et de Ménades dansant (G 11), ou de l'épisode d'Héra et d'Iris assaillies par la troupe pétulante des Satyres (Rayet-Collignon, fig. 77)? Cette influence du drame satyrique a déjà été signalée plusieurs fois (Reisch dans *Festschrift für Gomperz*, p. 459; C. Smith, *Catalog. Brit. Mus.*, III, p. 34, 35; Dümmler, *Kleine Schriften*, III, p. 29, 30; Furtw.-Reichh., p. 240, 241, 243, 247, 248).

De cette littérature semée à tous les vents, épopée, lyrisme, théâtre, il me semble que l'industriel devait tirer une mythologie, une sorte de « légende dorée » à son usage, qui était celle du peuple entier. Elle se mê-

lait des épisodes les plus variés, des noms les plus divers. Loin de suivre avec rigueur les données homériques, elle s'en écartait souvent, non pas tant par suite d'erreurs et de confusions, mais aussi par l'abondance des variantes que les poètes cycliques, les lyriques et les tragiques avaient greffées sur le tronc primitif. On sait ce qu'un sujet homérique pouvait devenir entre les mains d'un Eschyle (Maurice Croiset dans *Revue Etud. grecq.*, 1894, p. 151), tout ce qu'il y ajoutait d'inventions personnelles et de péripéties. Aussi, quand nous trouvons sur des vases peints des épisodes étrangers à la légende qui nous est parvenue, des noms et des personnages inconnus, nous ne devons pas nous hâter de conclure à des méprises ou à des ignorances (cf. G 152). Nous sommes loin de connaître toutes les sources littéraires et artistiques où le public grec puisait son répertoire de noms et d'épisodes mythiques.

Enfin, comme l'a bien vu M. Robert (*l. c.*, p. 10), le dessinateur ancien ne travaillait pas comme l'illustrateur moderne. Il n'avait pas sous les yeux un texte qu'il suivait pas à pas. Sa source d'inspiration était surtout dans les œuvres plastiques déjà créées, bien plus que dans les œuvres écrites qu'il connaissait seulement de mémoire et par ouï-dire (ci-d. p. 617). Là même, quand il s'adressait à un modèle tout formé pour représenter quelque légende héroïque ou religieuse, son indépendance restait entière à l'égard des éléments dont il disposait. Il devait les assembler à son gré, supprimant ou ajoutant, préoccupé avant tout de faire œuvre de décorateur, obligé d'adapter les scènes à la forme même des vases et à la place disponible (cf. Th. Schreiber, *Wandbilder des Polygnotos*, p. 81, 168).

On voit que de causes diverses peuvent agir sur la façon dont le céramiste athénien compose son sujet. Entre le texte épique qui, le plus souvent, est notre seule base d'information et la peinture que nous avons sous

les yeux, nous n'apercevons plus les intermédiaires qui se sont succédé, œuvres littéraires, œuvres plastiques, œuvres industrielles. C'est ce qu'oublient trop souvent les archéologues, recherchant dans les vases des copies à peu près exactes de grands tableaux ou qui, ayant à expliquer les nombreuses déformations subies par le thème primitif, trouvent commode de prêter au peintre de vases toutes sortes de méfaits, d'ignorances et de confusions, dont il est sans doute innocent (voy. la notice sur la coupe de Brygos dans Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, I, p. 116, et ci-d. p. 991). Pour juger équitablement ces œuvres ne perdons pas de vue : 1° que le sujet n'est généralement pas inventé par le décorateur ; 2° qu'il combine à son gré les éléments de la composition, en disposant de très nombreux modèles ou de renseignements qui ont disparu pour nous.

A mon avis, les procédés de composition chez les industriels ne dénotent aucun effort génial. Ils peuvent se montrer habiles et ingénieux, pittoresques et poétiques, sans qu'il soit nécessaire de les traiter de créateurs ni d'inventeurs (ci-d. p. 696, 707). Une de leurs méthodes les plus commodes est de conserver les traits essentiels d'une composition ancienne et d'y insérer des noms nouveaux. Nombre de vases à figures noires représentaient le quadrige nuptial, prêt à partir, avec un personnage placé devant les chevaux pour les maintenir (F 8, 10, 39, 50). Un peintre de figures rouges en fera le char d'Ulysse, avec Hermès pour écuyer (G 17). Le groupe de deux combattants, devenu banal chez les Corinthiens et chez les Attiques, sera le duel d'Hector et d'Ajax, de Ménélas et de Pâris (G 115). Le défilé connu des cavaliers (E 630, 635) prendra l'attrait d'exercices d'équitation ou d'un concours hippique (G 105), ou le caractère plus précis encore d'une *dokimasie* d'éphèbes athéniens (G 483 ; cf. Reinach, *Rép.* I, p. 428). Les deux guerriers jouant aux dés (F 290)

seront repris et utilisés par Douris et d'autres contemporains afin de composer la belle scène du jugement entre Ajax et Ulysse pour la possession des armes d'Achille (Furtw.-Reichh., pl. 54; Pottier, *Douris*, p. 81). Ailleurs, c'est par l'expression donnée aux figures, par le pittoresque des attitudes que le sujet sera transformé. Par exemple, Phintias traitera le thiase bachique escortant Dionysos avec une ampleur de style, une nouveauté d'expression dans les visages, qui feront de son tableau une des œuvres les plus caractéristiques du ve siècle (Reinach, *Rép.* I, p. 223). Le Dionysos chantant, la tête renversée et extatique, montrera aussi dans l'école de Brygos une façon toute nouvelle de comprendre un très vieux motif (Hartwig, *Meisterschal.*, pl. 33). Euthymidès prendra la scène du kômos corinthien; il la réduira à trois personnages, leur prêtera des noms réels et en fera un épisode précis de la fête dionysiaque (Furtw.-Reichh., pl. 14), etc. Par un procédé plus raffiné, d'autres introduiront dans la scène primitive des personnages qui, à l'exemple du chœur antique, expriment les sentiments que suggèrent les faits accomplis. Euphronios place derrière Hercule et Antée des femmes échevelées qui assistent, pleines d'angoisse, à ce combat mortel (G 103; Klein, *Euphr.*, p. 118). Le même artiste montre près d'Eurysthée, caché dans le pithos, son père et sa mère qui, par leurs gestes, témoignent de la douleur et de la honte que leur cause la lâcheté du roi (*id.*, p. 89; cf. G 17). Ailleurs, ce sont des petits épisodes, des parties accessoires qui reçoivent un développement inattendu. Dans la coupe de la Géryonie, Euphronios compose avec le troupeau de bœufs emmené par les compagnons d'Hercule un tableau plein de pittoresque et de poésie champêtre (*id.*, p. 55). Hiéron fait assister toutes les divinités d'Eleusis au départ de Triptolème (Reinach, *Rép.* I, p. 192). On pourrait multiplier les

exemples. Faire du neuf avec du vieux est l'âme de l'art industriel des anciens. Les Grecs y sont passés maîtres. On en trouverait autant de preuves dans leur sculpture que dans leur peinture (cf. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 262, 289 et suiv.).

Même quand le sujet ne se rattache pas à un type déjà connu, nous avons parfois l'impression d'un arrangement fait par le peintre. C'est comme « un morceau choisi » qui semble avoir été extrait d'une composition plus importante. C'est l'effet que produit le Thésée chez Amphitrite d'Euphronios (G 104) et le Thésée devant Poseidon du Cabinet des Médailles (De Ridder, *Catalog.*, n° 418). Tel encore le tableau de la rançon d'Hector (Klein, p. 121, n° 14), que l'on trouve avec un peu plus de développement sur un vase rattaché à l'atelier de Brygos (Masner, *Vas. Wien.*, p. 46, fig. 25). La prise de Troie de Brygos (G 152) fait aussi l'impression d'une très grande composition, où l'on a choisi quatre ou cinq épisodes pour les rassembler et les combiner avec adresse; de même l'hydrie de Vivenzio (Furtw.-Reichh., pl. 34).

Ce qui justifie cette manière de voir, c'est que la façon de composer est différente suivant les ateliers. Chez Euphronios et chez Brygos la composition est savante, bien enchaînée, adroitement semée de détails pittoresques pour rompre la monotonie des lignes. Celle de Douris est plus archaïque et plus symétrique (Pottier, *Douris*, p. 79, 108). Celle d'Hiéron paraît souvent gauche et monotone. Or, si les céramistes s'étaient contentés de reproduire fidèlement les modèles du grand art, on ne rencontrerait pas chez les uns cette faiblesse, chez les autres cette supériorité. C'est là un gage de leur indépendance. M. Th. Schreiber a eu raison d'insister avec force sur le danger qu'il y aurait à chercher dans leurs œuvres des copies exactes des grands tableaux (*Wandbilder des Polygnotos*, p. 81).

Autant je suis, pour ma part, disposé à admettre une influence générale s'exerçant de haut en bas, allant des maîtres aux industriels (ci-d. p. 14, 628 et suiv.), autant je suis partisan d'une entière liberté d'action laissée aux céramistes dans la façon d'adapter les sujets aux vases. L'art de composer s'impose à eux, parce qu'il s'agit de souder les *membra disjecta* d'une ou de plusieurs œuvres. A ce travail les uns échouent, les autres réussissent; c'est un moyen de juger leur valeur respective.

Je trouve encore une preuve de cette action personnelle du céramiste dans la façon dont s'agencent les scènes réelles et familières. Là, comme je l'ai montré (p. 825 et suiv.), le type isolé, pris dans la sculpture ou dans la rue d'après le modèle vivant, a certainement joué un rôle important, et la composition s'en ressent. L'industriel n'est plus guidé par les belles ordonnances des grands tableaux d'histoire héroïque et religieuse. Il compose plus froidement, plus gauchement. Il se contente très souvent de figures isolées, comme dans le fond des coupes; sur les revers il juxtapose les personnages, buveurs, chanteurs, athlètes, soldats, sans chercher à les réunir par un lien visible. Là aussi, il est vrai, il convient de mettre hors de pair quelques artistes exceptionnels, d'autant plus méritants qu'il leur faut créer davantage dans ce genre. Je signalerai, par exemple, la coupe anonyme du Cabinet des Médailles représentant les luttes dans la palestre (Hartwig, pl. 16), la coupe des exercices athlétiques qui porte le nom de l'éphèbe Panaitios (*Arch. Zeit.*, 1878, pl. 11), ou encore la coupe de la rixe entre buveurs qu'on a voulu attribuer à Euphronios (Hartwig, pl 49). Ce sont des œuvres magistrales, qui égalent les plus belles peintures du genre religieux par la science de la composition. Mais elles sont rares. Trop souvent les personnages sont alignés avec une monotone uniformité (G 118, 121, 123, 138, 142, 143, etc).

Adroite ou non, influencée par le grand art ou sortie

du cerveau du céramiste, la composition est toujours dominée, à cette époque, par un principe fondamental qui est la symétrie. Le temps n'est pas encore venu où, sous l'action de grands maîtres comme Polygnote en peinture et Phidias en sculpture, on cherchera à cacher la symétrie, où l'on substituera l'équilibre et la pondération des ensembles au géométrique parallélisme des figures qui se correspondent. C'est là ce qui donne une physionomie particulière aux figures rouges de cette période. Ce qu'on appelle « le style sévère » ne réside pas tant dans un certain archaïsme du dessin que dans l'habituelle rigidité de la composition.

Dans les œuvres du premier groupe (peintres de transition et contemporains d'Epictétos), les personnages sont souvent considérés isolément et disposés par unités distinctes : par exemple, une seule figure dans l'intérieur de la coupe, et une sur chaque revers (G 5, 70, 73, 81), ou bien trois sur chaque revers, celui du centre étant le point vers lequel convergent les deux autres (G 18, 22, 93). Dans l'autre période (Euphronios-Brygos), un usage fréquent est de grouper deux par deux les figures, chacun de ces groupes formant une unité distincte qui s'oppose symétriquement à d'autres groupes semblables : par exemple, un groupe de deux dans l'intérieur de la coupe, et sur chaque revers, deux groupes de deux (G 115), ou bien trois groupes de deux sur les revers (G 116, 126), ou bien deux groupes de deux et un personnage isolé (G 124, 143, 144, 147). Cette dernière composition à cinq personnages est familière à Douris et à ses successeurs. Chez Brygos, on trouve des groupements trois par trois, qui sont une complication des précédents systèmes (G 151, 152). M. Th. Schreiber a fort bien montré que l'eurythmie de la composition dans la peinture des vases antiques repose surtout sur des groupements deux par deux, trois par trois, sans dépasser

ce chiffre (*Wandbilder des Polygnotos*, p. 86 et suiv., p. 176).

N'observe-t-on pas un développement semblable dans l'histoire du bas-relief funéraire attique (cf. les *Attische Grabreliefs* de M. Conze)? 1° habituelle formule de figures isolées (stèles archaïques); 2° introduction de figures groupées par deux (stèles du ve siècle); 3° introduction de figures groupées par trois et même davantage (stèles du ive siècle). Comme toujours, la peinture se montre ici en avance sur la sculpture.

Je noterai encore dans la composition un expédient ingénieux des peintres pour varier la scène, sans renoncer à la symétrie. Il consiste à dessiner sous deux aspects différents le même modèle, et à répartir ces deux figures dans deux parties correspondantes du même vase. Etudions à ce point de vue la belle coupe portant le nom de Panaitios (*Arch. Zeit.*, 1878, pl. 11) : l'éphèbe penché, figure de face, se retrouve de l'autre côté, tenant des haltères; l'athlète, coiffé d'un bonnet, a été replacé deux fois, lançant le disque (dans l'intérieur de la coupe) et tenant un compas pour mesurer des distances (sur le second revers); la pose de l'éphèbe de face, s'appuyant sur un javelot, croisant une jambe derrière l'autre, est identique à celle de l'homme barbu qui lui correspond de l'autre côté; enfin le discobole du premier revers est, dans l'intérieur, en train de mesurer un javelot et, sur le second revers, il le brandit pour le lancer. On se rend compte qu'avec trois modèles, l'auteur a composé un tableau contenant dix figures, toutes réparties symétriquement les unes par rapport aux autres. J'en pourrais citer d'autres exemples (par ex., *W. Vorlegeblätter*, VI, pl. 10; Hartwig, *Meistersch.*, pl. 34, 47, 49).

D'autres conventions, d'un caractère encore archaïque, règlent les dispositions d'ensemble. Il n'est jamais question d'étager les personnages à des plans

différents. Tous reposent sur une ligne de terrain égale. La perspective en profondeur n'existe que par une juxtaposition d'une ou deux figures placées en arrière de la première : à cet égard, rien n'est changé au système déjà adopté par les Corinthiens (ci-d. p. 455). L'*isoképhalie*, ou règle de hauteur des figures (ci-d. p. 452 ; Perrot, *Hist. Art.*, VIII, p. 699), s'exerce encore d'une façon tyrannique sur les œuvres sorties du groupe d'Epictétos (G 15, 18, 21, 92). Euphronios tend à y substituer une disposition pyramidale qui met les têtes des personnages à des hauteurs inégales, mais toujours symétriques (G 103, 104). Douris, Hiéron et même Brygos sont encore assez respectueux de la règle ancienne (G 116, 121, 143, 146, 152). Elle est moins bien observée par leurs successeurs (G 163, 228, 264, 306, etc.). Peu à peu et très lentement, on voit s'effacer les conventions qui régissaient la composition archaïque. Elle est alors mûre pour la révolution qu'y introduira l'école de Polygnote (G 341).

Un dernier élément à noter est le retour au paysage qui, dans la seconde moitié du VIe siècle, avait peu à peu disparu des tableaux céramiques. La composition pittoresque et ionienne d'un Clitias s'était effacée devant la conception plus exclusive et plus dorienne d'un Exékias. Nicosthènes lui-même, le plus ionien des artistes de transition, sacrifie peu au goût des accessoires pittoresques et ne se sert du décor végétal que pour les encadrements. Cette méthode sévère fut encore pratiquée par les peintres du groupe Epictétos-Chachrylion. Si l'idée de la nature se fait jour dans leur esprit, elle se traduit par un motif emprunté au règne animal, plutôt qu'au paysage proprement dit : telle la gracieuse églogue, souvent citée, du retour du printemps, caractérisé par une hirondelle qui vole et que trois personnages se montrent avec une joie naïve (Reinach, *Rép.* I, p. 96). Mais avec le groupe Euphro-

nios-Brygos se manifeste un discret désir d'envisager les animaux, les végétaux et les objets, comme des éléments utiles à la composition. Ils servent à meubler les fonds ou à diviser les scènes. Ce sont, la plupart du temps, des indications très simples : un tronc d'arbre avec quelques rejetons feuillus (Klein, *Euphr.*, p. 89), des poissons (*id.*, p. 182; Hartwig, pl. 5; Reinach, *id.*, II, p. 59), ou un flot ondulé (*id.*, I, p. 528) pour figurer la mer, un troupeau de bœufs passant (Klein, *Euphr.*, p. 55), des chevaux fuyant (*id.*, p. 214), des accessoires, vêtements, ustensiles, meubles éparpillés dans le champ (*id.*, p. 118, 195, 215), la tente d'Achille dressée (Hartwig, pl. 41), l'autel et le trépied d'Apollon à côté du palmier (Klein, p. 214), etc. Ce n'est pas encore le terrain fleuri et les architectures des compositions polygnotéennes. C'est un essai très sobre de décor, qui laisse indiscuté l'empire de la figure humaine.

Le dessin. — Je ne parlerai pas ici des améliorations techniques réalisées par la transformation des figures noires en figures rouges. Il en a été question plus haut (p. 642, 663. 671). Je chercherai seulement à noter les particularités qui rendent sensibles les immenses progrès que l'art du dessin a faits pendant cette période de trente à quarante ans.

Le dessin archaïque ne se proposait pas de rendre les objets ou les êtres vivants, tels qu'ils se présentent aux yeux, vus d'un point déterminé et sous un certain angle. Il les concevait tout entiers, dans leur structure réelle, avec leurs proportions et l'équilibre symétrique de leurs parties. C'est pourquoi le peintre grec du vi^e siècle, comme l'égyptien, cherchait à présenter chaque figure dans une position qui permît d'en voir tous les éléments constitutifs. Et si la nature ne s'y prêtait pas, il faussait compagnie à la nature pour être,

à son sens, plus vrai. Il faisait, par exemple, un torse de pleine face avec des jambes et une tête de profil (F 53). Il ne manquait jamais de dessiner un œil de face dans un visage de profil. Ces principes se modifient profondément avec le ve siècle. La nature vue, et non pas la nature réelle, devient le but de l'art. Dans une foule de positions, une partie du corps disparaît. L'enchevêtrement des objets est plus fréquent dans la vie que la juxtaposition méthodique. Toutes ces observations font naître confusément des idées de perspective, de profondeur, de simplification, qui mettront beaucoup de temps à aboutir à des résultats définitifs. Mais les intelligences sont en mouvement et une nouvelle ère s'ouvre dans l'histoire.

La plus importante découverte est celle des raccourcis (ci-d. p. 583; cf. Julius Lange, *Darstell. des Mensch.*, p. 101; Studniczka dans *Jahrb. Inst.*, 1887, p. 157; Hartwig, *Meistersch.*, p. 154 et suiv.; Delbrück, *Beiträge zur Kenntniss der Linienperspective*, p. 24 et suiv.). Tout le monde s'accorde aujourd'hui à expliquer ainsi les *catagrapha*, *hoc est obliquas imagines*, dont Pline attribue l'invention à Cimon de Cléones (*Hist. nat.*, XXXV, 56). Les anciennes interprétations qui y voyaient l'œil bien placé de profil, ou l'introduction du trait dans le dessin du visage, ou le contour du corps tout entier (Brunn, *Gesch. Künstler*, II, p. 10; Klein, *Euphr.*, p. 47; Winter dans *Arch. Zeit.*, 1885, p. 201) sont abandonnées, et la glose d'Hésychius (*s. v.*), qui éclaire καταγραφή par le similaire κατατομή, ne laisse pas de doute sur la traduction exacte de ce terme. Il suffit d'ailleurs de jeter les yeux sur les vases du groupe d'Epictétos pour constater la fréquence des raccourcis qui s'opposent à l'uniformité des profils dans les figures noires. En prêtant à Cimon l'invention de cette nouveauté, Pline obéit à une habitude constante qui est de placer sous un seul nom d'artiste la

résultante d'efforts dus à plusieurs générations. Les vases à figures noires présentent parfois des essais de raccourcis qui nous montrent combien la question était à l'étude depuis longtemps (Delbrück, *op. c.*, p. 24, 25). On trouve, par exemple, une jambe dessinée de face, tandis que l'autre reste de profil (Reinach, *Rép.* I, p. 82). Les chars, vus de trois quarts, venant obliquement vers le spectateur, ne sont pas rares non plus (F 296; Delbrück, p. 25).

Les peintres de figures rouges ont perfectionné toutes ces tentatives et obtenu des résultats beaucoup plus précis, sans doute instruits par l'exemple de Cimon de Cléones. Leur travail sur ce point paraît avoir duré plus de cinquante ans. Elle est une des plus belles conquêtes du dessin grec et la portée en a été immense. A travers le monde hellénique et le monde romain, elle s'est transmise au moyen âge. Complétée à la fin du ve siècle par la découverte du modelé et du clair-obscur, elle constitue la base essentielle de l'art pictural, tel qu'il est pratiqué par tous les peuples modernes.

Il ne faut pas oublier qu'avant les Grecs les Egyptiens ont parfois pratiqué le raccourci et le trois quarts dans leurs peintures (Perrot-Chipiez, I, p. 794, fig. 523), et l'on en pourrait conclure une fois de plus à l'antériorité de l'Orient sur la Grèce (ci-d. p. 581). Mais ces essais en Egypte restèrent stériles et n'amenèrent pas de révolution dans le dessin. De plus, on remarquera qu'en Grèce le système des raccourcis coïncide avec les efforts faits en sculpture pour se dégager de la loi de *frontalité*, qui imposait à la structure humaine une exacte symétrie (sur cette loi si bien mise en lumière par Julius Lange, voy. H. Lechat, *Revue des Univ. du Midi*, 1895, p. 1; Perrot, VIII, p. 690). Il y a là une corrélation que j'ai déjà signalée (*Rev. Etud. grecq.*, 1898, p. 386). En même temps que le sculpteur renonça à

se guider sur la ligne médiane du corps, le peintre cessa de regarder le profil, qui présentait toutes les parties de la figure dans le même plan, comme la loi fondamentale du dessin. C'est au fond le même phénomène : la symétrie conventionnelle de l'art est rejetée au second plan; la liberté de la nature devient l'objectif principal. Nous pouvons donc considérer les Grecs de la fin du VIe siècle comme les auteurs véritables d'une révolution qui a transformé tous les arts du dessin et dont le monde entier a été appelé à jouir.

Les tableaux dressés par M. Delbrück (*Linienperspective*, p. 33 et suiv.) font comprendre quel mécanisme ingénieux les peintres de vases du Ve siècle fondèrent sur les trois aspects possibles du corps : le profil, la face, le trois quarts. En prêtant tour à tour ces positions aux trois parties essentielles du corps, tête, tronc, jambes, ils créèrent les effets les plus variés et les plus neufs. Voici quelques exemples de ces combinaisons. Nous laisserons de côté l'attitude où tout le corps se présente entièrement de profil, suivant la tradition ancienne.

Torse de face, les deux jambes de profil (Klein, *Euphr.*, p. 194, 214, 286, 291). — Torse de face, une jambe de face, l'autre de profil (*id.*, p. 88, 279). — Torse de face, jambe de profil à gauche, jambe de profil à droite (p. 182). — Torse de face, les deux jambes de face (p. 98, 215). — Torse de face, une jambe de profil, l'autre de trois quarts (p. 137, 220, 284). — Torse de trois quarts, les deux jambes de profil (p. 195, 287). — Torse de trois quarts, une jambe de profil, l'autre de trois quarts (p. 105, 118). — Torse vu de dos, les deux jambes de profil (p. 287). — Torse vu de dos et de trois quarts, une jambe vue par derrière, l'autre de profil (p. 195).

Il serait facile de multiplier les exemples. En feuilletant les *Meisterschalen* de M. Hartwig, les *Designs* de

Murray ou notre *Album des Vases du Louvre*, surtout en regardant les originaux dans nos salles, on se convaincra que le dessin attique entreprit alors de saisir dans tous ses mouvements la grâce et la souplesse du corps humain.

Les descriptions précédentes ne tiennent pas compte de la position de la tête, parce que, dans la très grande majorité des cas, on n'a pas osé encore y chercher des raccourcis. Elle se présente de profil, suivant la règle à peu près immuable du dessin archaïque. Il n'y a de dérogation à cette coutume que pour montrer le visage de pleine face (G 13, 104, 117, 138, 199, 229, 291, 318, 333; cf. Hartwig, pl. 3, 49, 58, 59; Reinach, *Rép.* I, p. 223, 462; II, p. 36; Gerhard, *Trinksch. Gef.*, pl. D), ce que l'on constate déjà dans la période des figures noires (*Catalog. Brit. Mus.*, II, pl. 4). Il convient toutefois de signaler quelques essais de trois quarts dans le visage (G 164; Hartwig, pl. 59; Furtw.-Reichh., pl. 15), d'autant plus précieux qu'ils sont rares alors. Ils suffisent à montrer que l'ambition des artistes se hausse à cette suprême difficulté, mais sans grand espoir d'y réussir. Le résultat obtenu est médiocre, pour la pleine face comme pour le trois quarts : les joues sont trop grosses, le menton trop carré, le nez réduit à deux lignes parallèles, la bouche de travers. Aussi les peintres adroits s'arrangent pour tourner la difficulté : Euphronios cache en partie le visage d'une femme vue de face en la faisant boire dans un vase (Klein, *Euphr.*, p. 105; cf. *Monumenti Inst.*, X, pl. 37); dans la lutte contre Kerkyon, le bras de Thésée masque en partie la tête de face du vaincu (G 104; Klein, p. 195; cf. Hartwig, p. 392, fig. 53). Il faut attendre Polygnote et son école pour voir se réaliser ce dernier progrès; les têtes vues de trois quarts deviendront alors un détail répété avec une certaine affectation dans la peinture de vases.

Ici encore, pour expliquer l'apparition de toutes ces poses de tête et de corps, nous devons rappeler que Cimon de Cléones passait pour avoir inventé des attitudes nouvelles, la tête tournée pour regarder en arrière, le visage levé pour regarder en l'air, ou bien courbé vers la terre (ci-d. p. 583). On pourrait illustrer ce texte de Pline avec des peintures empruntées au groupe d'Epictétos. Ces poses, ces têtes tournées en arrière, ces corps penchés en avant, sont précisément les motifs qu'on observe très souvent sur les vases de cette époque (G 5 à 15, 25, 36, 37, 38, 73, 88, 111, etc.; cf. Hartwig, Murray, *op. l.*, presque à toutes les planches).

Remarquons, en outre, que les brèves indications de Pline s'appliquent bien à des personnages tels que des combattants, des athlètes. On en pourrait déduire, sans invraisemblance, que les sujets traités par Cimon étaient des sujets imités de la plastique et qu'ils devaient ressembler à ceux des vases. La ressemblance s'accentue encore dans le rendu de la musculature. Pline dit que Cimon indiquait les articulations des membres et qu'il faisait saillir les veines. Qui n'a pas remarqué, dans les peintures de vases, ce fin réseau de lignes, plus légères que le contour de la silhouette, faites d'un noir délayé et jauni, qui détaille surtout les muscles de l'abdomen et les côtes avec une précision toute sculpturale (par ex., Furtw.-Reichh., pl. 14, 15, 23, 32, 33, 45, 47, 48)? Il est vrai que ce travail ne va pas ordinairement jusqu'à exprimer les veines sur le corps (détail une fois noté cependant sur un vase d'Euthymidès par Furtw.-Reichh., pl. 33, p. 175). Pourtant le souci du dessin anatomique n'en apparaît pas moins comme un caractère général, qui tient non seulement à l'imitation des sculptures et des bronzes, comme l'a noté avec raison M. Kalkmann (*Jahrb. Inst.*, 1892, p. 131, fig. 4), mais sans doute aussi aux

modèles créés en peinture par le principal maître de la fin du VIe siècle.

Un dernier perfectionnement complétait l'œuvre de Cimon : les plis et les cassures des draperies. Nous comprenons à merveille l'importance de ce progrès, lorsque nous comparons les chapes lourdes et rigides des vêtements dans les figures noires anciennes et les belles sinuosités qui introduisent le mouvement et la vie dans les étoffes, vers la fin du VIe siècle, dès le temps de Nicosthènes et de Panphaios (ci-d. p. 761). C'est un élément de beauté qui va s'enrichissant chaque jour. Certaines peintures du groupe Euphronios-Brygos y atteignent une maîtrise (G 104, 123, 144, 152) qui sera encore dépassée par leurs successeurs (G 411, 421, 440) et dans les admirables vases à fond blanc dont la série aboutit aux délicates œuvres de Sotadès et de ses contemporains (Salle L).

Cette courte esquisse des inventions de Cimon suffit à montrer l'importance du rôle joué par le grand artiste. M. Studniczka a fort bien vu (*Jahrb.*, 1887, p. 158) que lui-même avait dû subir profondément l'influence de la sculpture attique, telle qu'elle apparaît entre l'époque de Clisthènes et celle de Thémistocle, avec son souci de précision, ses anatomies du nu, ses coquetteries souvent maniérées de draperies et de gestes (Lechat, *La Sculpture attique avant Phidias*, p. 335 et suiv.). Mais d'autre part, il n'est pas douteux qu'à leur tour les peintres n'aient exercé une influence profonde et bienfaisante sur la sculpture du Ve siècle (cf. ci-d. p. 634; P. Girard, *Pictura* du *Dict.* Saglio, p. 455). Parmi ces images que le pinceau grec créa avec une abondance heureuse, on distingue beaucoup d'attitudes qui, plus tard, se retrouveront dans les marbres et dans les bronzes de l'âge classique. De belles compositions, comme le combat des Lapithes et des Centaures au fronton du temple d'Olympie, sont

déjà fixées dans la peinture de vases antérieurement aux guerres Médiques (Furtw.-Reichh., pl. 15). Bien des « nouveautés » dont on fait honneur à Phidias et à Polyclète sont de simples emprunts à la peinture (cf. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 11, 28, 84, 86; Rizzo, *Studi arch.*, p. 41). J'ai montré ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 509; cf. Winter, *Die jüng. att. Vas.*, p. 33 et suiv.) que le Parthénon est rempli de motifs faciles à retrouver dans les peintures de vases plus anciennes : l'homme appuyé sur un bâton placé sous son aisselle (G 142, 148, 149), l'éphèbe posant le pied sur un meuble pour se chausser (G 47; Furtw.-Reichh., pl. 56, n° 1), les serviteurs portant des hydries (Benndorf, *Gr. Sicil. Vas.*, pl. 9), les cavaliers paradant (Hartwig, *Meistersch.*, pl. 53), les personnages assis et se retournant pour causer familièrement entre eux (*Mon. Inst.*, X, pl. 23-24), l'homme tenant son genou dans ses mains (G 163, 341), etc. J'en dirai autant d'un motif sculptural dont on attribue l'invention à Polyclète, sur la foi d'un texte de Pline (XXXIV, 56) : l'homme debout et faisant porter tout le poids du corps sur une seule jambe, ce qui fait remonter la hanche de ce côté et fléchir l'autre jambe. C'est ce que les Allemands appellent le *Standbein* et le *Spielbein* (cf. Winter, *l. c.*, p. 6 à 9). Or, les exemples de cette pose sont nombreux sur les vases, dès la première moitié du ve siècle (Hartwig, pl. 12, 26, 34, 41, 48, 54, 61, 62, etc.). Euthymidès donnait déjà à ses femmes courant la légèreté, la transparence de vêtements, que l'on admire un siècle après dans le Monument des Néréides (cf. Furtw.-Reichh., pl. 33, et Collignon, *Sculpt. gr.*, II, fig. 113). On a voulu aussi rapporter à Praxitèle l'attitude de la jambe croisée par-dessus l'autre (Furtwaengler, *Coll. Sabouroff*, pl. 77), que les peintres de vases reproduisaient près d'un siècle auparavant (Hartwig, pl. 34, 54, 61; Murray, *Designs*, pl. 14; Klein, *Euphr.*, p. 100, 214, 215, 284).

Ainsi se vérifie la loi de pénétration réciproque qui régit les relations de la sculpture et de la peinture antiques. On aurait tort d'y chercher une subordination complète de l'une à l'autre. C'est un flux et un reflux. C'est une perpétuelle communion entre les artistes des conditions les plus diverses, qui travaillent les uns auprès des autres, et cet enseignement mutuel explique la rapidité des progrès réalisés en un si court espace de temps. Je crois que M. Hauser a tort de prétendre qu'il ne faut pas chercher de modèles aux peintures de vases en dehors de la peinture elle-même (*Neu-att. Rel.*, p. 157). Je suis d'avis, avec M. Milchhœfer (*Jahrb.*, 1894, p. 65) et Duemmler (*Bonn. Stud.*, p. 83), que l'influence des sculptures fut en beaucoup de circonstances très active, mais en appelant la réciproque, qui fut l'imitation des peintures par les sculpteurs. Les vases à figures noires nous ont déjà permis des constatations analogues (ci-d. p. 630 et suiv.).

Les recherches d'expression dans les visages précisent et perfectionnent les tentatives déjà faites pendant la période des figures noires (ci-d. p. 637 à 639). Rien de plus frappant pour montrer l'avance prise en général par les peintres sur les sculpteurs. Songeons que les œuvres du groupe Euphronios-Brygos doivent être antérieures aux sculptures du temple d'Egine. Etudions ces têtes de lutteurs où se lisent la colère et l'angoisse (Hartwig, p. 392, fig. 53), de buveurs aux traits bouffis par l'ivrognerie (*id.*, pl. 49), de pédotribes irrités, d'éphèbes criant sous les coups (*id.*, pl. 16; cf. Wolters dans *Ath. Mitth.*, 1905, pl. 15), de guerriers terrassés et mourant (*id.*, pl. 3), et comparons-les aux rigides expressions des marbres d'Egine ou d'Olympie. Le contraste est surprenant. Il convient certainement que l'on tienne compte de la différence des genres et des sujets. On n'hésitera pas néanmoins à juger que l'art de

l'expression dépasse en peinture tout ce que faisait à ce moment la plastique. Même des œuvres plus archaïques, la tête d'Antée sur le cratère d'Euphronios (G 103; *Vases antiq. du Louvre*, pl. 100) et le Patrocle blessé d'une coupe de Sosias (*Antik. Denkmäl.*, I, pl. 9) prouvent toute la puissance d'émotion que, dès l'époque antérieure aux guerres Médiques, un peintre savait concentrer dans une physionomie. Le chemin est frayé à Polygnote; il n'aura qu'à recueillir les fruits du travail de ses prédécesseurs. Et après lui les sculpteurs, depuis Myron jusqu'à Scopas et Lysippe, sauront où trouver des modèles pour mettre de la pensée au front et dans les yeux de leurs statues.

De même, l'âge des personnages est rendu avec plus de réalisme qu'auparavant. Ce n'est plus seulement un ton blanc sur les cheveux et sur la barbe, c'est la vieillesse des traits, l'attitude courbée et cassée qui rendent le poids des années. Certains croquis de ce genre font penser aux Flamands du XVIe et du XVIIe siècle, par exemple le vieillard galant d'Euphronios (Klein, *Euphr.*, p. 98), le vieux Sthénélos de la coupe d'Eurysthée (*id.*, p. 89), le porteur de besace de la coupe d'Eos et Céphale (Hartwig , pl. 40), le maître d'école grondant ses écoliers (*id.* pl. 46), le pédagogue ridé et tatoué de Pistoxénos (*id.*, p. 376, fig. 52), etc. Ici encore nous constatons dans la peinture de vases un réalisme puissant que la plastique ne recherche guère avant le IVe siècle et l'époque hellénistique (*Mon. et Mém. Piot*, II, p. 169, pl. 20). Ces peintures prouvent combien était fausse la doctrine d'un art grec classique s'absorbant dans l'unique préoccupation d'un beau abstrait. Dès le début du Ve siècle, on voit poindre l'idée que la vieillesse et la laideur physique ont leur intérêt esthétique. Si les industriels sont entrés dans cette voie, ils ne l'ont pas trouvée tout seuls. On sait que Polygnote avait représenté dans l'*Iliou-*

persis un vieil eunuque tenant sur ses genoux un enfant, pour exprimer le contraste entre les deux âges extrêmes de la vie (Paus. X, 26,140).

Dans le choix des proportions les peintres de cette époque sont éclectiques. Nous avons vu (ci-d. p. 624) les oscillations qu'a subies le canon attique pendant la période des figures noires. On ne trouve pas ici de groupements aussi distincts. En général, les peintres qui inaugurent la figure rouge préfèrent les formes courtes et trapues, les personnages à tête forte et à petit corps (G 2, 3, 4, 6, 10, 17, 36, 38, 40, 93). Ce phénomène est frappant dans l'atelier de Nicosthènes où l'on passe des figures noires allongées aux figures rouges très courtes (F 100 et 125), preuve nouvelle de l'influence venue des modèles supérieurs. Peut-être voudra-t-on en conclure que Cimon de Cléones, dont l'action est si grande sur les sujets et sur la technique de l'époque, avait adopté un système de proportions trapues? Mais point n'est besoin de raisonner sur des œuvres que nous avons perdues, quand il suffit de constater la même tendance dans une série nombreuse de petits bronzes du VIe siècle et du début du Ve (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 97, 162) qui représentent, non pas le style dorien et péloponésien comme on le dit si souvent, mais, à mon avis, la diffusion du style ionien à travers la Grèce (cf. *Mélanges Perrot*, p. 274 et suiv.). D'autre part, Epictétos et son école paraissent rechercher plutôt les tailles sveltes et les têtes petites sur un grand corps (G 5, 7, 15, 82). Les deux systèmes sont donc en présence et rallient tour à tour les suffrages. Chélis va de l'un à l'autre (comparez G 15 et Furtw.-Reichh., pl. 43). Il n'est pas rare même de les trouver réunis sur un seul vase (G 92).

Chez les artistes de la période plus avancée on discerne des tendances propres à chaque atelier, sans que personne s'éloigne sensiblement des proportions

moyennes qui représentent alors un type classique de beauté. Ce sont des nuances dans l'interprétation de la structure humaine. Par exemple les trois vases signés du peintre Euphronios (Klein, nos 1, 2, 3) indiquent un goût assez prononcé pour les statures massives et plutôt trapues. Chez Euthymidès également les têtes sont fortes et les corps un peu épais. Au contraire, les ateliers de Douris et de Brygos préfèrent les proportions élancées, les corps sveltes avec les têtes petites. Chez Hiéron le skyphos représentant la Douleur d'Achille (G 146) est exécuté d'après le premier système; d'autres coupes (G 141, 142) d'après le second.

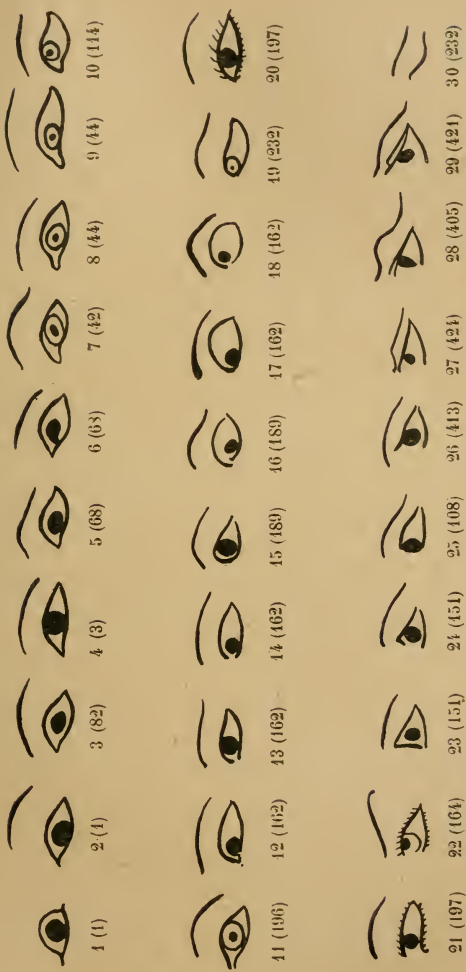
Toutes ces observations générales sur le dessin des Attiques éclairent la transformation profonde qui s'est accomplie depuis l'époque des Pisistratides. Nous y pénétrerons encore davantage en étudiant les petits détails d'exécution.

L'exécution. — L'introduction des raccourcis a dû limiter de plus en plus l'emploi du silhouettage par ombre portée, car la pose de trois quarts ne pouvait pas être rendue avec justesse par ce procédé. Cependant quelques cas de distorsion extraordinaire dans la pose de certains personnages prouvent que ce procédé ne disparaît pas d'un seul coup (par ex. : Néoptolème dans le vase de Vivenzio, Furtw.-Reich., pl. 34; l'éphèbe couché dans le cratère de Smikros, *Mon. Piot*, IX, p. 24, pl. 2; le Memnon du cratère Tyszkiewicz, C. Robert, XVe *Hallisch. Progr.*, 1891, que M. Frœhner me paraît avoir expliqué à tort comme portant son bouclier du bras droit, *Collection Tyszkiewicz*, pl. 17, p. 17). L'esquisse à main levée, égratignant d'une pointe légère la surface de l'argile, devient la règle souveraine de la céramique à figures rouges de style sévère. Il est fort peu de vases où l'on ne remarque aucune trace de ce travail préa-

lable. Il en est d'autres où les lignes d'esquisse abondent, s'entrecroisant, se surchargeant, rectifiées à leur tour par le coup de pinceau définitif. Chez certains maîtres comme Douris, Brygos, les corrections apportées sont souvent nombreuses et importantes (Furtw.-Reichh., p. 241, 244, 247, 248). Mais d'ordinaire, le peintre se contente d'indiquer en quelques traits rapides les contours du corps et des jambes et suit d'assez près ces repères dans l'exécution peinte. Puis, à mesure que les temps s'avancent et qu'on se rapproche de la seconde moitié du ve siècle, l'esquisse tend à disparaître. Le travail est moins consciencieux et tourne à la routine industrielle. L'artiste se sent aussi plus sûr de son outil et n'hésite pas à jeter son coup de pinceau du premier coup, sans repérages préliminaires.

Un autre élément permet d'établir avec quelque sûreté l'enchaînement chronologique des peintures. C'est l'exécution de l'œil. On a vu que dans les œuvres archaïques il est uniformément dessiné de face, même quand les figures sont de profil (ci-d. p. 843). L'étude des raccourcis a conduit à rendre avec plus de vérité ce trait essentiel de la physionomie (Jul. Lange, *Darstell. Mensch.*, p. 102). On peut suivre, depuis Andokidès jusqu'à Brygos, tous les progrès qui réalisent l'œil de profil, tel que nous le pratiquons dans le dessin moderne. Le tableau suivant (fig. 3.), dressé d'après des originaux grandis du Louvre, montre les phases diverses de cette évolution (cf. aussi C. Smith, *Catalogue Brit. Mus.*, III, p. 4; Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 408). Je fais remarquer, pour le lecteur qui étudiera les originaux, indiqués par le numérotage entre parenthèses, que la figure présente souvent le dessin retourné, afin que tous les yeux soient ici tournés dans le même sens. Dans la réalité, plusieurs de ces yeux (n°s 7 à 10, 15, 17, 20, 26, 27, 29) sont dessinés de gauche à droite. De même pour les oreilles de la fig. 4 (n°s 10, 11, 14).

Fig. 3.


1 (1)
2 (1)
3 (82)
4 (3)
5 (68)
6 (68)
7 (42)
8 (44)
9 (44)
10 (114)
11 (196)
12 (192)
13 (162)
14 (192)
15 (184)
16 (118)
17 (192)
18 (192)
19 (192)
20 (197)
21 (197)
22 (194)
23 (151)
24 (151)
25 (198)
26 (413)
27 (424)
28 (405)
29 (424)
30 (232)

Semblable à une lentille régulière, et parfois même accosté de deux petits traits, l'œil a d'abord l'aspect usité dans les figures noires, avec un gros point noir qui remplit le champ ou touche seulement une des paupières (fig. 3, nos 1 à 4). Puis il affecte une forme plus irrégulière, les lignes des paupières se renflant au centre et s'amincissant vers le conduit lacrymal, la pupille dessinée souvent par un petit cercle marqué au centre d'un point noir (nos 7 à 11) Cette pupille tend à se rapprocher de plus en plus de l'angle interne de l'œil, ce qui est un acheminement vers la vraie position de profil (nos 8 à 20). Un trait curieux de réalisme, familier aux ateliers de Phintias, Euthymidès et Euphronios, est la présence des cils indiqués tout autour de l'œil d'une façon conventionnelle (nos 20 à 22). Il semble bien que la sculpture de bronze ait fourni aux peintres des modèles pour ce petit détail (voy. l'Aurige de Delphes et la tête d'éphèbe de l'Acropole; *Mon. Piot.* IV, pl. 16; Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 163). Enfin l'œil s'entr'ouvre du côté du nez, laissant saillir en avant le globe de l'œil (nos 21 et suiv.). Cette phase décisive est bien préparée par Brygos qui dessine souvent l'œil en triangle (n° 23); il ne restera qu'à supprimer le petit trait vertical, qui ferme l'œil en avant, pour figurer l'œil correctement (nos 24 à 29). Les progrès définitifs consisteront à introduire des lignes moins rigides dans l'ensemble, à établir le contraste entre la minceur de la paupière inférieure et le gonflement de la partie supérieure sous l'arcade sourcilière. A la fin (n° 30) est placé l'œil fermé d'un mort.

L'examen de l'œil est donc un précieux point de repère pour établir la chronologie des peintures. On cite un sarcophage de Clazomènes où se trouve déjà l'œil nettement dessiné de profil (J. Lange, *Darstell. des Mensch.*, p. 99, note 1; cf. Murray, *Ter-*

racotta Sarcoph., pl. 8), mais il s'agit d'une œuvre ionienne, qui a peut-être été en avance sur les autres; ou bien le monument n'est pas antérieur au début du ve siècle.

Chez les Attiques, il ne faut pas croire que chaque peintre ou chaque atelier adopte une façon d'exécuter l'œil et s'y tienne imperturbablement. Ce qui rend l'étude de ces petits détails intéressante, c'est qu'elle montre, mieux que toute autre chose, le labeur obstiné et infatigable des artistes pour triompher des difficultés pratiques du dessin. Chacun travaille à sa manière et dirige ses efforts dans tous les sens. Sans doute, il y a un type préféré qui revient plus fréquemment sous le pinceau du même décorateur. En examinant avec soin et à la loupe les vases signés par les principaux céramistes de cette époque, on est surpris de voir quelle grande variété présente le dessin des yeux, même quand ils rentrent dans une forme définie et connue. D'autre part, on constate parfois sur le même vase l'emploi de quatre ou cinq formes d'œil différentes; le vase G 162 en est un exemple instructif (fig. 3, n°s 12, 13, 14, 17, 18).

Ce fait suggère une autre réflexion : c'est que l'étude de l'œil n'indique pas seulement une interprétation meilleure de la réalité; elle dénote aussi les recherches d'expression dont nous parlions plus haut (p. 850). On se rend compte que pour exprimer l'effort, la lutte, le malaise physique, le peintre agrandit la prunelle, arrondit la pupille, relève le sourcil (G 25, 103, 259). Il donne aux Silènes un air bestial et plus rapproché de la nature sauvage par la courbe des prunelles et le grossissement de la pupille (G 34, 68, 129, 144). Le grand tableau de Brygos, la Prise de Troie (G 152) offre plusieurs façons d'exprimer par les yeux la condition ou la situation des personnages : la forme 1 ou 5 est donnée aux guerriers combattants; la forme

7 ou 8 à Priam, Polyxène, Cassandre, Astyanax fuyant, c'est-à-dire aux vieillards, aux femmes et aux enfants; la forme 10, avec la pupille remontée sous la paupière supérieure, appartient à un Troyen mourant; la forme 30 représente l'œil d'Astyanax mort. Ainsi ce petit détail est devenu un instrument de psychologie délicate et les conventions qui y règnent sont créées par l'intention de pénétrer plus profondément dans le domaine des mouvements de l'âme. On se rappellera que, dès le VIe siècle, les Grecs avaient voulu distinguer les yeux d'homme et les yeux de femme, en dépit de la loi de nature, pour mieux marquer la différence des caractères (ci-d. p. 508).

Nous ne saurions trop recommander l'examen minutieux de ces parties accessoires, où se révèle toute l'intelligence aiguisée des Grecs et qui peuvent trouver leur application dans toutes les périodes de l'histoire de l'art. Mais il faut le faire sur les originaux ou d'après de bonnes reproductions photographiques, car la plupart des dessins calqués sont remplis d'inexactitudes à cet égard.

Le dessin de l'oreille prête à des remarques analogues, mais avec moins de variété que pour les yeux (fig. 4). Dans les sculptures archaïques c'est un élément qui resta très longtemps imparfait (*Revue arch.*, 1900, II, p. 198). Il fut le dernier à se perfectionner et M. E. Löwy en a indiqué les raisons (*Naturwiedergabe*, p. 31). C'est que le sculpteur ne se préoccupe que du plan frontal des objets, de ce qu'il voit de face; tout ce qui est en profondeur, en arrière, lui paraît accessoire. Voilà pour nous une nouvelle occasion de saisir l'influence de la sculpture sur les peintres de vases. Car le dessinateur attique devrait, au contraire, savoir détailler l'oreille, puisqu'il la voit de face dans la figure de profil. S'il ne le fait pas, c'est qu'il cherche souvent ses modèles dans la plastique et qu'il en adopte les

Fig. 4.

formules. Il faut attendre le milieu et la seconde moitié du ve siècle pour trouver l'oreille convenablement dessinée, avec le dessin exact du lobe inférieur. Dans toute la période antérieure, on tâtonne entre les formes conventionnelles du croissant ou de la spirale (fig. 4, n°s 1 à 6); vers le temps du groupe Euphronios-Brygos, en reproduisant avec plus de soin le lobe et les détails intérieurs (n°s 7 à 12), on obtient des résultats un peu meilleurs, que les artistes de la fin du ve et du IVe siècle achèvent de perfectionner (n°s 13, 14).

Nous ne reviendrons pas sur les qualités admirables du trait exécuté au pinceau, sur la fermeté et la légèreté du tracé; nous en avons déjà exposé les difficultés techniques, dont la main des artistes s'habitue à triompher avec une habileté peu commune (ci-d. p. 672). Signalons seulement un détail qui montre la persistance des traditions au milieu même des nouveautés réalisées par l'emploi de la figure rouge. Le peintre n'a pas renoncé entièrement à être graveur; il a gardé sur sa table le burin avec lequel il incisait jadis les

détails de ses figures noires (ci-d. p. 669), et il s'en sert à l'occasion. On cite une coupe de Phintias où la musculature du corps est encore indiquée en traits incisés (Furtw.-Reichh., p. 168, pl. 32); mais c'est un exemple exceptionnel. D'ordinaire, le trait incisé sert seulement à cerner la masse des cheveux qui se confondrait avec le fond noir du tableau. Dans ce cas, c'est un usage très répandu chez les peintres de la manière mixte et chez tout le groupe Epictétos-Chachrylion que de graver à la pointe un trait ondulé qui contourne le sommet de la tête (par exemple G 1 Andokidès; 5, 7 Epictétos; 30 Léagros, etc.) Mais de bonne heure on voit apparaître l'idée de réserver simplement ce contour sur le fond rouge de l'argile; parfois les deux méthodes se juxtaposent sur le même vase (G 12 Epilykos; G 36 Chachrylion). Peu à peu c'est le contour réservé qui prédomine, tantôt droit et uni, tantôt ondulé (G 15 Chélis; G 82 Paidikos), et qui finit par annuler l'autre système. L'usage du trait gravé persiste cependant encore dans l'atelier d'Euxithéos (G 33), d'Euthymidès (G 41, 42), d'Euphronios pour les produits les plus anciens, comme le cratère d'Antée (G 103). Douris le délaisse. Il apparaît très exceptionnellement chez Hiéron et Brygos (G 145, 155).

La consistance si particulière du noir antique, épais et ductile, permettait aux peintres d'obtenir certains effets de pur relief. Par exemple, pour rendre les boucles de cheveux massés sur le front, ils cherchaient à imiter les saillies régulières que les modeleurs formaient au moyen de larges gouttes de barbotine semées régulièrement sur le fond d'argile (voy. *Mon. Piot.*, IX, pl. 11 et 12). La couleur noire était assez pâteuse pour se prêter à un artifice du même genre et, dans les beaux vases très soignés de cette période, on constate souvent l'emploi d'un grénetis saillant qui indique les cheveux bouclés (G 1 Andokidès; 42 Euthymidès;

103 Euphronios; 115, 123, Douris; 151, 153 Brygos.) C'est, au fond, un trait d'influence de la grande sculpture qui avait donné les premiers modèles de ces boucles saillantes et symétriquement disposées (Lechat, *Musée Acropole*, fig. 4, 5, 7).

Nous avons noté plus haut (p. 820) les modifications profondes qui s'introduisent dès la fin du VIe siècle dans les vêtements et surtout dans la façon de les orner. Le peintre n'ayant plus la ressource de se rejeter sur les détails d'ornementation, pour faire valoir l'étoffe, est obligé d'aborder les hautes difficultés que présente la matière fluide et transparente du tissu même. C'est bien ce qui frappe l'œil et le charme dans les beaux produits du groupe Euphronios-Brygos : c'est la vie donnée aux draperies, qui deviennent comme un accompagnement rythmé des mouvements du corps, qui plaquent sur le nu pour le couvrir sans l'alourdir. Comme dans la musculature des corps, c'est souvent par des lignes plus ténues et plus pâles, d'un noir délayé, que le décorateur distingue les plis qui se cachent dans les profondeurs du vêtement. Aux traits droits et rigides il opposera aussi les ondulations qui rendent le frisson des étoffes légères. Il créera ainsi une sorte de perspective et de coloration nuancée qui se rapproche de la réalité vivante (par exemple : Furtwaengler-Reichhold, pl. 14, 22, 23, 24, 25, 33, 44, 45, 46, 52, 53). Que l'on considère les femmes d'Euthymidès (*id.*, pl. 14, 33), la femme galante d'Euphronios dont la tunique légère bouillonne et ondule en mille plis (Klein, *Euphr.*, p. 98), les Ménades échevelées de Hiéron ou sa leçon de danse (*Wien. Vorleg.* A, pl. 4; C, pl. 5), et tant d'autres chefs-d'œuvre où le costume de la femme est rendu dans sa grâce vaporeuse; que l'on place à côté les solides figures d'hommes et d'éphèbes qui, le corps à moitié nu, laissent retomber jusqu'à terre les plis cannelés de leurs

manteaux (Hartwig, *Meistersch.*, pl. 25, 26, 27, 29, 68, 72, 78), et l'on comprendra que les peintres du ve siècle n'ont rien eu à envier à leurs émules les statuaires pour la force expressive du vêtement. Avant même Phidias et son école, ils avaient démontré que l'étoffe a sa vie et son action personnelle, qu'elle n'est pas faite pour reproduire les formes du corps, comme par un décalque grossi et empâté, mais qu'au contraire elle en cache franchement certaines parties, en accusant les proportions générales et les points saillants du corps. Dès le vi^e siècle, ils avaient largement usé des plis obliques et des chutes d'étoffes inégalement réparties, sacrifiant sans hésiter les règles mortes de la symétrie à l'expression du mouvement, selon l'heureuse formule de M. Heuzey (*Du principe de la draperie antique*, p. 27, 29). Chez beaucoup d'entre eux, l'archaïsme conventionnel des draperies a disparu complètement, alors qu'il règne encore dans de très beaux monuments de sculpture exécutés après la première guerre Médique, comme le Trésor des Athéniens (Homolle, *Fouilles de Delphes*, pl. 38). L'avance prise par les peintres s'affirme là comme ailleurs.

Le dessin du nu sous la draperie est encore chez eux une nouveauté caractéristique. Il atteste chez les artistes le souci de la vérité et l'étude consciencieuse du modèle vivant. Les corps nus, surtout les jambes, sont indiqués dans une silhouette rapide et les vêtements dessinés par-dessus. Cette méthode est encore rare dans les produits archaïques de la figure rouge (par ex. chez Andokidès, Furtw.-Reichh., pl. 4). Le cratère d'Antée n'en porte pas trace (G 103), tandis qu'elle se voit dans les œuvres plus récentes de l'atelier d'Euphronios (G 104; Furtw. Reich., pl. 23). Elle existe aussi chez Phintias (Hartwig, p. 175), Euxithéos (G 33), Euthymidès (Furtw.-Reichh., pl. 33). Elle devient fréquente et habituelle chez Douris (G 115),

Hiéron (G 143, 144), Brygos (G 156, 160). On la remarque moins souvent sur les grands vases, même de style développé. Dans la seconde moitié du ve siècle elle reste réservée aux peintures soignées comme l'hydrie de Meidias ou le cratère des Amazones de Ruvo (Furtw.-Reichh., pl. 8, 26; cf. pl. 30). Elle persiste encore dans les beaux spécimens de l'art apulien (*id.*, pl. 10). En somme, elle apparaît chaque fois que le travail sincère l'emporte sur la routine et le métier. La Renaissance l'a remise en honneur et l'a transmise jusqu'à nous.

Notons encore un détail d'exécution qui est la conséquence logique des raccourcis. Tout corps ou tout objet qui se présente de trois quarts, au lieu d'être éclairé de face, ne reçoit la lumière qu'à jour frisant; il se divise donc naturellement en deux zones : une lumineuse, une obscure. Le dessinateur fut vite amené à chercher un moyen de faire comprendre et deviner la partie qui s'enténèbre. Pour exprimer l'ombre il inventa un système de traits parallèles et serrés, qui noircissaient la surface vue en retrait et graduellement obscure. En même temps, pour indiquer la convexité de ces plans fuyants, au lieu de traits droits il traça des traits curvilignes. Ces hachures, visibles surtout sur des objets, boucliers (G 152), armures, pétases, plus rarement sur les corps des personnages, sont un essai timide de modelé par le clair-obscur (Klein, *Euphr.*, p. 220; De Ridder dans *Bull. corr. hell.*, 1899, p. 328-330; *Mém. et Mon. Piot*, II, p. 45-57; Hartwig, *Meistersch.*, pl. 59; Furtw.-Reichh., p. 72, 242, 243, 245, pl. 15, 47). Plus tard elles furent remplacées par une teinte plate, en noir délayé, qui exprima encore mieux les ombres (Furtw.-Reichh., p. 194, pl. 36; p. 199, p. 38; Hartwig dans *Ath. Mitth.*, 1896, pl. 12). La portée de cette invention est considérable. Elle contient en germe, avec les raccourcis, toute la science du dessin et de la peinture modernes.

Comme à l'ordinaire, les anciens firent honneur de cette découverte à un seul homme, au peintre Apollodoros, le *skiagraphos*, qui vivait à la fin du ve siècle (Overbeck, *Schriftqu.*, n°s 1641 et suiv.). Les vases nous apprennent qu'en réalité elle date du début de ce siècle et qu'elle occupa plusieurs générations d'artistes.

Reste à dire un mot des couleurs de retouche. Par rapport aux figures noires, le ton général est essentiellement monochrome. Dès le début des figures rouges, la polychromie disparaît presque complètement. On peut dire que la peinture à figures noires avait été un dessin en trois couleurs, noir, blanc, rouge. La peinture nouvelle n'est plus qu'un dessin à deux couleurs, en noir et rouge; et comme le noir sert à tracer les lignes, comme le rouge de retouche se réduit à quelques indications de bandelettes sur les cheveux et se perd dans la tonalité du rouge de l'argile, il en résulte que l'impression d'ensemble est celle d'un pur dessin au trait noir. A aucune époque la peinture céramique n'a eu un caractère de plus grande simplicité. Cependant, avec le groupe Euphronios-Brygos, elle tend à rehausser son coloris. Les céramistes le font avec une grande ingéniosité. Il leur suffit de délayer le noir et de l'appliquer en touches plus claires, ou de lui donner une cuisson qui le fait tourner au jaune, pour créer des effets de discrète polychromie. Les plis des draperies, les détails de la musculature se dissimulent dans une pénombre, qui fait valoir la fermeté des contours noirs et saillants. Les chevelures blondissantes s'auréolent de lumière (G 104 Euphronios; 146 Hiéron; 152, 156 Brygos) qu'avivent même parfois, çà et là, quelques saillies recouvertes d'un peu d'or (G 152 Brygos). Nous verrons ailleurs (Salle L) que les vases à fond blanc ont connu, à la même époque, de très riches tonalités.

Formes et ornementation des vases. — Nous manquons d'un ouvrage d'ensemble où les formes et le décor des vases grecs seraient méthodiquement étudiés par séries chronologiques. Ni la publication de Genick et Furtwaengler (*Griechische Keramik*, 1883), ni celle de Lau et Brunn (*Die griech. Vasen*, 1877), qui sont déjà anciennes, ne répondent aux besoins actuels de la science. Les dessins de formes ne sont le plus souvent faits que pour illustrer les noms qu'on emploie (Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 160 et suiv.). Il est à souhaiter surtout que l'on multiplie les catalogues où seront reproduits les vases tout entiers, sans en isoler les scènes. J'ai essayé d'en démontrer l'utilité dans mes albums des *Vases antiques du Louvre* et j'ai eu le plaisir de voir cet exemple suivi par M. De Ridder pour les *Vases de la Bibl. Nationale*, par MM. Collignon et Couve pour les *Vases d'Athènes*. Le jour où l'on sera guidé par un très grand nombre de comparaisons, on pourra écrire l'histoire des formes et de l'ornementation. En attendant, nous nous servirons surtout des originaux du Louvre pour indiquer les variations intéressantes qu'ont subies ces deux éléments. On en retire la même impression d'évolution et de mobilité constante.

A. *Formes.* — L'amphore à figures rouges archaïques dérive logiquement des amphores à figures noires de la classe ionienne, avec anses plates (E 705, 733, 814). L'amphore à tableaux et à petites anses rondes qui, venue des Chalcidiens et des Attico-Corinthiens (E 795, 809, 830 et suiv.), avait alimenté toute la période d'Amasis et d'Exékias (F 33 et suiv.), tend à disparaître. Déjà les amphores à zones circulaires et libres avaient adopté de préférence l'anse plate (F 35 et suiv.)

L'amphore d'Andokidès (F 203, G 1) est comme une conciliation des deux systèmes, car elle est à

tableaux et conserve l'anse plate. Elle réalise un magnifique type dont la beauté architecturale tient à l'ampleur raisonnable de la panse, à la jonction insensible de l'épaule au col, à la courbe allongée des anses. L'amphore d'Exékias (F 53), plus trapue, ne lui est pas comparable.

L'anse ronde se conserve sous une forme modifiée qui donne au vase une physionomie originale : c'est l'anse ronde et cordée, roulée en torsade (G 30, 106, 107, 199, 221, 429, 430). Je crois que l'origine en est extrêmement ancienne, car j'en connais des exemples dans la céramique mycénienne de Rhodes (cf. aussi A 395), et il est naturel que dans les temps primitifs on en ait fait une simple imitation de la corde qui servait à suspendre ou à porter le vase. Le motif est repris avec succès par les potiers attiques qui lui donnent toute sa valeur esthétique et décorative.

Une nouvelle structure d'amphore apparaît avec la forme dite *péliké* (G 223 et suiv.; cf. Winter, *Die jüng. att. Vas.*, p. 17). Elle est déjà employée par Epictétos (Klein, n° 25). Elle semble fondée sur l'atténuation progressive du ressaut à l'épaule du vase (cf. les amphores de Nicosthènes, F 99 et suiv.), remplacé par une transition insensible entre la panse et le col. Cette tendance était déjà visible dans l'amphore d'Andokidès. La péliké arrive à une forme tout à fait ovoïde qui, il faut en convenir, manque un peu d'élégance et de sveltesse. Elle est lourde, mais les Grecs l'ont sans doute créée pour des raisons essentiellement pratiques : elle a une assiette très solide, un goulot large et court par où le liquide s'écoulait sans obstacle. Une transformation analogue avait déjà conduit l'œnochoé à l'olpé (F 28, 30 et F 116, 117), en supprimant le ressaut à l'épaule du vase.

Même évolution dans l'hydrie dite *kalpis*. La forme classique de l'hydrie à figures noires (F 298) est

conservée par certains fabricants attachés à la tradition (G 41), mais elle devient rare dans les figures rouges. La forme nouvelle, inventée par les Ioniens (E 734), supprime la jointure à plans heurtés que présentait la structure de l'épaule et du col et les remplace par une transition douce, où le liquide passe sans effort de la panse au goulot; celui-ci, réduit et aplati, devient une simple embouchure (G 49 à 53, 177 à 179).

Le cratère en forme de cloche renversée avec anses basses et le cratère à anses hautes en volutes existaient tous deux dans les figures noires (F 313, 316; F 198). Ils se perfectionnent entre les mains des potiers de la nouvelle école et aboutissent à de véritables chefs-d'œuvre. Le cratère-cloche, en particulier, avec la courbe plus creusée de ses flancs, l'essor plus imposant de ses anses, devient un des plus beaux produits du ve siècle (comparez G 33, 47, 48 avec G 103, 162 à 164, 341, 342). Le cratère à anses en volutes continuera encore longtemps son développement; il ne l'achèvera que dans les ateliers apuliens de l'Italie méridionale (comp. F 198 avec G 166, 364, 483, et voy. Salle K). M. Furtwaengler a montré qu'en plaçant côte à côte le vase François, le cratère de Smikros, le vase des Amazones et le vase de Talos (*Griech. Vasenmal.*, pl. 1, 28, 38, 61 ; ajoutons le cratère de Nicosthènes au Musée Britannique, *Catalog.*, B 364), on pouvait suivre toutes les modifications par lesquelles cette forme a passé (*Griech. Vas.*, II, p. 4).

Une forme de cratère qui est bien ancienne, celle des Corinthiens (E 638, 782), et qui a traversé assez obscurément la période des figures noires (F 306 et suiv.) trouve ici un regain de succès (G 348 à 363 ; cf. Winter, *l. c.*). Elle est fort employée, parce qu'elle correspond à des besoins du ménage, et, sauf des proportions plus élancées et plus droites, elle a peu

modifié sa structure primitive. Elle garde même jusqu'au bout les ornements en lotus noirs allongés et parfois les petites zones d'animaux en figures noires (G 405). C'est un meuble de caractère et de décor traditionnels.

Une forme plus spéciale et plus intéressante, dans la catégorie des cratères, est celle du soi-disant *stamnos*. Elle a joué un rôle peu important à l'époque des figures noires (F 314). Elle est représentée ici par de nombreux exemplaires (G 43, 54 à 56, 114, 180 et suiv. ; cf. Winter, *l. c.*), où l'on s'est surtout proposé de donner à cette grande bassine ronde la structure la plus commode : la variété des attaches d'anses montre que l'on y étudiait avec soin la solidité de la prise comme un problème important à résoudre, à cause du poids du liquide contenu dans le récipient. Le dinos ancien (F 61, 62) n'a pas complètement disparu, mais il se fait très rare en figures rouges (Furtw.-Reichh., pl. 58; *Coll. Sabouroff*, pl. 56).

Nous noterons une forme intermédiaire entre le stamnos et le grand skyphos (G 174, 175). En effet le skyphos, vase de dimensions médiocres, fait pour les buveurs et par conséquent maniable (F 420 et suiv.), a fini par devenir un très grand récipient, sous l'influence du système qui grandit aussi la coupe. Il atteint parfois les proportions d'un petit cratère (G 425, 426). Ailleurs, il garde sa physionomie ordinaire (G 66, 146, 156, 247, 372), mais avec des variantes dans la construction des anses.

Je signale les vases en toupies, quelquefois nommés *psykter*, comme de bons exemples à étudier pour comprendre les insensibles perfectionnements que la céramique grecque apporte dans l'élaboration de toutes ces formes. C'est, à première vue, le même vase, avec figures noires (F 319 à 321) ou avec figures rouges (G 57 à 59). A les regarder de près, c'est une incessante transfor-

mation dans les courbes de la panse, dans les proportions du pied. Tout gagne en légèreté, en élégance.

Nous passerons rapidement sur le lécythe, qui ne change guère de physionomie (comp. F 366 et suiv. avec G 333 et suiv.), sur l'œnochoé, qui n'offre de nouveau qu'une forme de goulot en bec de flûte, sans doute empruntée à Nicosthènes et aux Ioniens (cf. F 118 et G 243, 439, 442), et nous arrivons aux coupes.

C'est le vase qu'il importerait d'étudier le mieux, parce qu'il offre mille petits problèmes où s'exerce l'intelligence pratique des Grecs. Nicosthènes et Andokidès, à l'école des Ioniens, avaient déjà modifié considérablement la forme trop haute et trop lourde, adoptée par Exékias et par les fils de Néarchos (comp. F 54, 87, avec F 121 à 125). C'est leur solution qui prévaut pour les figures rouges; mais on ne cesse d'y apporter des perfectionnements. Presque tout le groupe Epictétos-Chachrylion se sert de la coupe à pied trapu et court, mise en honneur par Nicosthènes et Panphaios (G 5, 15, 35, 36, 38). Pourtant, chez certains fabricants, la vasque tend à s'aplatir encore, le pied à s'allonger et à s'amincir, comme dans une très belle coupe portant le nom de Memnon (G 17), où l'on voit, en même temps, les proportions grandir, la coupe devenir un récipient de capacité considérable, un véritable objet de prix que l'on ne peut plus manier qu'avec précaution. Vers le même temps, le fabricant Euxithéos réalise d'admirables œuvres où toutes les qualités de solidité et d'élégance sont réunies (Klein, nos 1 et 2) Dans la coupe de Corneto, en particulier, la vasque, vue par-dessous, donne l'impression d'un chapiteau aux courbes doriques qui repose sur un fût insensiblement renflé aux deux extrémités; les courbes des anses prolongent les lignes de la vasque et se fondent avec elles en une merveilleuse harmonie. C'est de l'architecture, aussi belle que celle du Parthénon, appliquée à la céramique. Le groupe

Euphronios-Brygos n'a fait qu'appliquer ces principes, mais chaque artiste y met son goût particulier. Douris, plus archaïque, emploie parfois un pied court et solide, rappelant celui de Nicosthènes (G 115, 126); Brygos, au contraire, creuse le fût et l'amincit (G 151, 152). La grande coupe d'Euphronios (G 104) peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre de la fabrication, par l'ampleur des dimensions, le rapport et l'harmonie des proportions, la minceur des parois.

Qu'on n'oublie pas, en passant en revue les originaux du Louvre, combien il importe de prendre garde aux restaurations qui, trop souvent, ont attaché à une vasque les anses ou le pied d'une autre coupe.

B. *Ornementation.* — Elle a deux fonctions distinctes : 1° marquer les divisions naturelles du vase, (face, revers, épaule, col, attaches des anses) ; 2° encadrer et border les personnages, les faire valoir en les isolant. Dans l'ensemble, la peinture du VIe siècle a donné à ces délimitations plus de symétrie et plus de rigueur que celle du Ve. L'idée d'enfermer le sujet diminue avec le temps. Dans les amphores et les hydries à tableaux qui sont les plus anciennes, le cadre est très nettement indiqué : le fond rouge occupé par les personnages noirs tranche par la teinte même sur le reste du vase ; l'encadrement est encore souligné par des bandes de palmettes, des oves, des guirlandes de lierre, des méandres, etc. (F 1 et suiv., 6 et suiv.). Dans les amphores à zone libre, le cadre est déjà moins précis ; il est indiqué par une zone d'ornements qui court en haut et en bas, puis limité à droite et à gauche par le bouquet floral qui se place sous les anses (F 57 et suiv.). C'est de ce dernier système que procède en général la décoration des vases à figures rouges.

Prenons l'amphore. Le système d'encadrement en quatre bandes continue, par tradition, sur les vases

appartenant au groupe d'Andokidès et d'Euthymidès (G 1, 41 à 46). Mais il paraîtra bientôt plus normal de supprimer ce pourtour encombrant et de détacher les figures sur un fond noir pur (G 60, 61, 106, 107, 198 et suiv.). Même la ligne du terrain réservé sous les pieds des personnages disparaît (G 60, 61), ou elle se réduit à une mince petite bande (G 106, 107, 198 à 200, 204 et suiv.). Envisageons aussi le motif floral qui, placé de chaque côté près des anses, sépare le vase en deux parties. Quelquefois, il est vrai, ce motif gardera une importance considérable et s'épanouira en magnifiques floraisons de palmettes (G 2, 3, 33, 43, 166, 192, 247, 416, 435, etc.). Mais, plus souvent encore, il disparaîtra complètement (G 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 106, 107, 198, 199, 204 et suiv.).

Les palmettes elles-mêmes passent par des structures diverses à mesure que le temps marche. Elles restent parfois encore noires, à la mode ancienne (G 1, 42 à 47, 163, 196, 223, 228, 229); mais sur le même vase, on verra à côté de palmettes noires apparaître les ornements réservés en rouge (G 42, 43, 44). Enfin, l'usage de l'ornement rouge l'emporte. Mais alors c'est le dessin du végétal qui se modifie sans cesse. La grosse feuille opaque de Nicosthènes (F 125) deviendra une palmette élégante à pétales séparés (G 33, 41, 42, 44, 50, etc.). Euxithéos et Euphronios la feront alterner avec de gros bouquets de lotus (G 33, 103, 107, 166). D'autres introduiront des guirlandes de lierre (G 42, 49, 197, 336, 415, 416); d'autres, de longues palmettes doubles et placées obliquement (G 162, 343, 344, 403, 404), ou couchées horizontalement (G 342). Enfin, dans la seconde moitié du ve siècle, on verra prédominer la guirlande de laurier placée autour de l'embouchure (G 343, 421, 482, etc.).

Les coupes sont encore la catégorie la plus fertile en documents instructifs à cet égard. Chaque génération,

chaque école, presque chaque atelier comprend à sa manière l'ornementation du vase. Le décor de la coupe a son répertoire spécial, assez différent de celui des grands vases et approprié à sa forme : le cercle, la grecque y jouent un rôle prépondérant. Il est assez rare d'y rencontrer des zones de palmettes, à la façon des bordures usitées sur les grands vases. Ce décor, quand il existe, est exceptionnel (G 9, 68). Un simple cercle pour souligner les revers, un autre cercle, au plus deux, pour encadrer le sujet intérieur : voilà toute la décoration usitée pendant la période d'Epictétos à Chachrylion (G 5, 7, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 25, 35, 36, 38). C est la simplification poussée à l'excès, dans le décor comme dans la composition. Parfois quelque souvenir du décor noir subsiste encore : une bande de pointillé, une grecque, une guirlande de lierre (G 4, 17, 92).

Les peintres du groupe Euphronios-Brygos restent dans la logique de leur composition en se préoccupant d'une décoration plus riche (cf. Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, p. 99). L'encadrement intérieur est fait d'une grecque, tantôt lâche, tantôt serrée, tantôt unie, tantôt mêlée de petites croix. Ces motifs eux-mêmes varient de forme, croix grecque, croix accostée de points, croix faite de petits carrés, etc., et répondent à un certain ordre chronologique (C. Smith, *Catalog. Brit. Mus.*, III, p. 21). Chez Euphronios on voit même s'adjoindre à la grecque une zone supplémentaire de petites palmettes rouges, dans l'intérieur de la grande coupe de Thésée (G 104). Chez Douris, la grecque est le plus souvent mêlée de croix (G 115 et suiv.), parfois même remplacée par une zone de palmettes couchées (Furtw.-Reichh., pl. 53, 54). Chez Hiéron, la grecque est plutôt simple et serrée (G 141 et suiv.). Sous les revers un seul cercle est le procédé le plus fréquent, mais il y a des exceptions : une grecque sur la coupe de

Thésée d'Euphronios (G 104), deux cercles sur la coupe de la prise de Troie de Brygos (G 152), une grecque mêlée de croix ou de damiers sur deux coupes de Douris (Furtw.-Reichh., pl. 53, 54).

Il était d'usage, dans la figure noire, de placer un motif floral à l'attache des anses (E 663 et suiv.; 741, 742; F 54, 84, 87, 97, etc.). Au début de la figure rouge, ce motif a pris, avec Nicosthènes, Panphaios et le groupe Epictétos-Chachrylion, un grand développement (F 120 à 124, 127, 133; G 5, 10, 17, 18, 19, 22, 23, etc.). Le groupe qui suit l'embellit et le transforme à son tour. M. Winter a fait de cet ornement et de la place qu'il occupe une étude spéciale (*Jahrbuch Inst.*, 1892, p. 105; cf. Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 413); il a montré que, sans chercher à enfermer les décorateurs grecs dans des formules trop rigides, on peut distinguer les prédilections de certains ateliers pour des combinaisons décoratives qui reviennent fréquemment sur leurs vases. Par exemple, de même que la palmette de Nicosthènes est facile à reconnaître, de même dans le groupe représenté par le nom de Memnon, on affectionne un motif où le bouton de lotus revent se placer dans l'intervalle vide sous l'anse (Winter, fig. 4; cf. G 18, 22, 23). Beaucoup d'œuvres de Douris portent sous l'anse deux palmettes opposées et superposées (*id.*, fig. 13; cf. G 115, 117, 121, 123, 124, 128), mais on aurait tort de les considérer comme une marque indispensable des produits de cette fabrique. Un peintre anonyme, que M. Hartwig appelle « le maître au rinceau » (*Meistersch.*, p. 657), a l'habitude de placer un fleuron à l'intérieur de sa coupe et dans le champ même du sujet (G 319). Au contraire, Hiéron s'abstient ordinairement de rien mettre, même aux revers, auprès des anses (G 141 et suiv.). Il n'y a rien non plus aux revers de la grande coupe de Thésée, faite dans l'atelier d'Euphronios (G 104). Sur celle de

Brygos (G 152) il n'y a que d'un seul côté une palmette isolée.

En somme, la variété est grande. Elle implique une absolue liberté de la part du décorateur qui obéit à un instinct de composition et au besoin qu'il a de boucher les trous. D'une façon générale, et par un progrès logique, l'importance des scènes tend de plus en plus à éliminer le décor floral. Il reprendra au contraire le dessus, à mesure que la composition tournera à la banalité et la routine.

Dans l'exposé qui précède, nous avons examiné tour à tour les sujets, la composition, le dessin, l'exécution, le coloris, les formes et les ornements. Partout nous avons rencontré un labeur qui s'acharne sur toutes les difficultés techniques; partout nous avons saisi un mouvement d'infatigable activité qui entraîne artistes et industriels, peintres et sculpteurs, dans la recherche des mêmes problèmes et les unit dans une fraternité féconde. Ce qui frappe le plus dans cette période, c'est un état de mobilité perpétuelle, un effort constant vers le mieux qui, une fois atteint, paraît encore insuffisant et se déplace sans cesse. Il est temps maintenant d'envisager le dernier terme de notre résumé, qui est le classement des fabricants et des écoles.

Le style et les écoles. — Ce souci du nouveau et ces transformations incessantes ont pour conséquence naturelle la variété des styles. Elle est considérable. Non seulement elle apparaît sur des vases distincts, mais on la constate dans l'ensemble des peintures sorties d'un même atelier (nous le verrons pour Euphronios), ou signées par le même peintre (nous le verrons pour Douris); mieux encore, elle existe sur la même poterie, l'intérieur étant composé d'après un modèle, le revers d'après un autre (cf. G 104). C'est un grand obstacle au travail que poursuivent avec passion les érudits

contemporains, qui consiste à identifier autant que possible chaque œuvre d'art et à en nommer l'auteur. Notre curiosité historique, aiguisée par les habitudes modernes où l'individualisme s'exaspère et prétend à un rôle de plus en plus omnipotent, ne se résigne pas à ignorer les noms des hommes qui ont accompli quelque œuvre utile ou belle. De nos jours, l'histoire de l'art tout entière, qu'il s'agisse de l'Antiquité, du Moyen Age ou de la Renaissance, tend à devenir l'histoire des artistes, au grand désavantage des questions d'esthétique et d'évolution générale qui devraient rester au premier plan. Pour que la personnalité d'un artiste soit importante dans l'histoire de l'art, il faut que l'on connaisse avec sûreté toutes ses œuvres et les conditions dans lesquelles il a travaillé, sa vie, son entourage, son caractère. Si le résultat des recherches les plus laborieuses aboutit à un simple nom ou à une date, ce n'est certes pas un résultat méprisable; mais il convient d'en apprécier la juste valeur et de n'en pas faire le but suprême de la science. On peut même dire qu'en bien des cas, surtout en ce qui concerne l'antiquité où les renseignements sur les individus sont très sommaires, la conclusion des historiens, presque toujours hypothétique et contestable, n'est pas en rapport avec l'effort déployé pour obtenir un gain si petit. Enfin, quand il s'agit d'art industriel et d'œuvres le plus souvent imitées ou copiées d'après des modèles supérieurs, cet intérêt est encore plus secondaire.

On ne nous verra donc pas nous engager sur les traces de nos prédécesseurs pour essayer, avant toute chose, de nommer les auteurs des peintures que nous avons sous les yeux. Nous avons dit plus haut (p. 704) sous quelles formules elliptiques se dissimulait la physionomie vraie des peintres de vases, dans quelle mesure nous pouvons parler du style d'Euphronios, de

Douris, de Brygos. Nous avons insisté sur le caractère *collectif* d'un produit céramique, sur l'entente qu'il supposait entre plusieurs exécutants, obéissant à une pensée directrice qui est celle du fabricant, de celui qui fait apposer sur le vase son estampille commerciale ἐποίεσεν. Nous en avons soigneusement distingué l'œuvre personnelle du peintre, simple collaborateur ou chef de fabrique lui-même, qui use de la formule ἔγραψεν. Il en résulte que, si nous ne renonçons pas à nous occuper d'un artiste en particulier, quand nous serons en présence d'œuvres authentiquement signées, ou d'un groupe de peintures portant l'empreinte de la même main (voy. G 107, 152 à 154), notre tâche sera surtout d'établir de larges groupements par ateliers et par séries chronologiques.

Le style d'une œuvre est la résultante de tous les petits détails que nous venons d'étudier : forme du vase, ornementation, dessin des figures, construction des yeux, de l'oreille, proportions, indication de la musculature, facture des vêtements, emploi du trois quarts et de la face, esquisse, groupement, composition, choix du sujet, etc. Aucun d'eux, pris isolément, ne suffit à déterminer la date ni le groupe auquel le vase appartient. Il faut les envisager successivement et en dresser une sorte de table pour arriver à une conclusion ferme.

Le style varie dans un court espace de temps. On en peut faire la preuve en étudiant la série des vases portant le nom de Léagros (Klein, *Liebl.*, p. 70). Il est admis que le nom d'un éphèbe καλός représente en général une période de dix à quinze ans au plus (ci-d. p. 711). Or ces quarante-cinq peintures nous montrent l'évolution entière qui va des figures noires d'un style encore archaïque aux figures rouges du style sévère tout à fait perfectionné.

Le style varie aussi dans l'œuvre d'un même artiste.

Prenons par exemple les peintures signées par Douris (Klein, *Meist.*, p. 152). On y trouve des tableaux d'une composition symétrique et archaïque, des dessins d'une précision un peu sèche et minutieuse, comme les combats de Ménélas et de Pâris, d'Ajax et d'Hector, puis des scènes de la vie familière traduites par un pinceau beaucoup plus abondant et facile comme l'Intérieur d'école, enfin les recherches les plus hardies d'attitudes tourmentées et violentes comme le kômos des Silènes (voy. mon étude sur *Douris*, Laurens, 1905).

Le style peut varier dans l'intérieur de la même composition. Nous avons déjà montré les recherches faites sur un seul vase pour arriver à une forme d'œil plus expressive ou plus conforme à la réalité (ci-d. p. 857). Nous citerons encore la coupe de Thésée faite dans l'atelier d'Euphronios (G 104) comme un exemple des différences profondes de style : l'intérieur, imité peut-être d'un tableau plus ancien, d'une allure encore hiératique, avec des lignes solennelles et rigides, des vêtements aux plis géométriques, des gaucheries dans les poses de trois quarts (jambes d'Athéné) ; les revers issus d'une tout autre inspiration, plutôt sculpturale, où le nu est traité avec une puissance et une sûreté incomparable, où abondent les raccourcis hardis, les mouvements impétueux, où triomphe la ligne ondulée et serpentine.

Et cependant, malgré ces divergences et ces échappées où se plaît l'originalité grecque, un fonds subsiste qui établit une communauté étroite entre toutes les œuvres d'un même temps et entre toutes les productions d'un même atelier. A cet égard, nous devons rendre justice à l'œuvre considérable de M. Hartwig, qui a mis en lumière le premier la synthèse et l'unité des coupes à figures rouges antérieures aux guerres Médiques. On trouvera, dans les *Meisterschalen*, toutes sortes d'observations techniques sur chacun des maîtres

étudiés, qui les montrent unis par des liens étroits et, en même temps, déterminent la manière de chaque atelier. On lira aussi avec profit l'analyse du même ouvrage faite dans la *Philologische Wochenschrift* (janvier 1894) par M. Furtwaengler, qui en a pris texte pour exposer ses idées générales sur le classement des maîtres de cette période. Nous renvoyons encore aux notices écrites par ce savant dans la *Griechische Vasenmalerei*. Ici nous nous occuperons surtout de classer les noms par écoles. La discussion détaillée des œuvres de chaque atelier excéderait de beaucoup les limites d'un catalogue où nous résumons l'histoire générale du dessin. Mais la description des originaux du Louvre nous fournira souvent l'occasion d'entrer dans l'examen des particularités qui caractérisent les principales fabriques.

En résumé, voici le tableau d'ensemble que je dresserais pour la période qui représente la formation et le développement de la figure rouge dans ce qu'on appelle « le style sévère », entre les Pisistratides et les guerres Médiques. Pour la bibliographie sur ces noms d'artistes on se reportera aux *Meistersignaturen* de W. Klein, et à la dernière liste donnée dans la *Pottery* de Walters-Birch, II, p. 275.

I. *Débuts de la figure rouge employée seule; le style archaïque; essor de la coupe et des sujets familiers.* — Potiers : Nicosthènes, Andokidès, Panphaios, Hischylos, Chélis, Python, Pistoxénos, Evergidès, Paidikos, Hermaios, Hilinos.

Peintres : Epictétos (avec Panphaios, Hischylos, Python, Pistoxénos), Pheidippos (avec Hischylos), Psiax (avec Hilinos), Epilykos, Praxias (?).

II. *Développement de la figure rouge à style sévère; synthèse des sujets familiers et des sujets mythiques sur les grands vases et sur les coupes.* — Potiers : Python, Chachrylion, Phintias, Deiniadès, Euxithéos, Hypsis, Sikanos, Sosias, Euphronios,

Peithinos, Cléophradès, Calliadès, Douris, Hiéron (fils de Médon), Brygos.

Peintres : Phintias (peintre et potier; il collabore avec Deiniadès), Oltos (avec Euxithéos), Euthymidès (fils de Polios), Euphronios (peintre et potier ; il collabore avec Chachrylion), Smikros, [Onés]imos (avec Euphronios, potier), Douris (avec Python, Calliadès, Cléophradès), Macron (avec Hiéron), [Apoll]odoros. L'existence d'Amasis II, collaborant avec Cléophradès, est contestée; voy. Six, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 233; Hartwig, *Meistersch.*, p. 400; Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.* p. 264].

D'après les données chronologiques exposées ci-dessus (p. 708), le premier groupe se placerait entre l'époque des Pisistratides et le début du ve siècle; le second groupe, entre la fin du vi^e siècle et la fin des guerres Médiques.

Dans la description qui va suivre, notre classement est fondé sur l'étude des vases signés ou mentionnant des noms d'éphèbes, qui permettent d'analyser la manière des différents ateliers et les tendances de chaque école. Nous rangeons à la suite les vases anonymes qui se rattachent à ces séries.

DESCRIPTION

I. — *Formation du style sévère et prédominance des sujets familiers. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes.*

G 1. — Grande amphore signée par le potier Andokidès (Klein, *Meist.*, p. 190, n° 5; cf. Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vas.*, p. 16, avec la bibliographie sur l'artiste, et ci-d. p. 778). On peut étudier au Louvre, sur les originaux, les trois manières de la fabrication d'Andokidès : figures blanches (F 203), figures noires et rouges (F 204), figures rouges (G 1). La signature est gravée à la pointe sur le pied et l'intérieur des lettres rempli d'une couleur rougeâtre brunie (cf. *Revue arch.*, 1900, II, p. 20). Les signatures d'Andokidès se présentent sous des formes diverses : ἐποίε, ἐποίεσεν, ici ἐπόεσεν comme dans F 203. Pour la structure du vase, l'ornementation et l'encadrement, voy. ci-d. p. 778. Les ornements sont exécutés en noir comme dans l'ancien système. C'est un des plus beaux spécimens du groupe de transition et l'on voit qu'en passant de la figure noire à la figure rouge, l'artiste agrandit encore sa manière et son style. — Face A. Combat de deux guerriers, l'un soutenu par Athéné, l'autre par Hermès. C'est la formule qui a déjà servi aux Corinthiens, qui est devenue aussi le combat d'Héraclès contre Kyknos, plus tard le combat d'Ajax et d'Hector, d'Achille et Memnon, etc. On notera

l'aspect curieux des cimiers de casques (cf. *Wiener Vorleg.*, 1889, pl. 3, n° 3). Les ornements des vêtements et des armures sont détaillés au pinceau fin, comme jadis à la pointe dans les figures noires d'Amasis et d'Exékias. Le travail au burin subsiste encore (chevelure d'Athéné, barbe et cheveux d'Hermès, bande supérieure de l'encadrement). Traces d'esquisse nombreuses. Le noir délayé et jauni par la cuisson forme comme un ton supplémentaire en certaines parties (rebords du bouclier échancré, baudriers et casques), mais sans préjudice du rouge violacé (barbe d'Hermès, courroie d'épée). Il semble que le peintre ait cherché à se rapprocher encore des figures noires par une certaine richesse de polychromie. — Rev. B. Concours musical. L'exécution est beaucoup moins belle et l'on sent que l'auteur a voulu laisser à ce côté un caractère secondaire. Esquisse moins poussée; mêmes détails d'incision. Composition par antithèse : lutte à main armée, lutte artistique (ci-d. p. 830). Groupements symétriques. L'isoképhalie (ci-d. p. 841) met à la même hauteur que les autres la tête de l'éphèbe debout sur l'estrade. Dans la fleur tenue par l'éphèbe de droite, la polychromie est indiquée de deux manières, noir jauni et rouge de retouche.

G 2, 3. — Deux amphores signées par le potier Panphaios (Klein, p. 96, n°s 26, 27, et ci-d. p. 762). La signature est tracée en rouge sur l'épaule du vase. C'est l'amphore de Nicosthènes transportée dans le système à figures rouges (ci-d. p. 756). Les palmettes en pétales non séparés, dans l'embouchure, sont les mêmes (F 125); l'éphèbe peint sur l'anse de G 2 est celui de Nicosthènes agrandi (F 125). Mais tout le décor floral est beaucoup plus développé et plus riche; les personnages sont plus savamment exécutés; sans avoir encore la finesse du style d'Epictétos, ils font

penser à cet artiste (comparez l'éphèbe vainqueur, tenant des palmes, sur l'anse de G 2 avec l'assiette G 7). Sur le col les femmes nues se chaussant sont de charmants croquis du gynécée; la silhouette de la femme assise est d'un dessin admirablement sûr et adroit. Pourtant les sujets de genre cèdent encore le pas aux représentations mythiques qui occupent la place principale sur la panse : Ménades aux prises avec des Silènes (remarquez le serpent tout entier peint en noir), Ménélas menaçant Hélène, le centaure Chiron tenant Achille enfant. Ce sont comme de vieux souvenirs des tableaux de Clitias qui survivent à l'état de fragments. Le dernier sujet figure sur une œnochoé à fond blanc et à figures noires, du style de Nicosthènes (*Journ. hell. stud.*, *Atlas*, pl. 2). Mais les Néréides courant (sur le col de G 3) ont une allure moins héroïque que familière (comp. les Nikès courant de Nicosthènes, F 104, 105). La composition tend à isoler les figures. Esquisse plus simple et plus sommaire que chez Andokidès. Traits noirs plus épais. Persistance du trait incisé dans les contours de cheveux. On remarque déjà l'emploi de deux formes d'œil différentes (n°s 4 et 7 de la fig. 3, p. 855).

Nous avons noté la variété des styles réunis sous la signature de Panphaios et nous avons conclu que ce potier avait dû employer des décorateurs différents (ci-d. p. 762). Les deux amphores du Louvre, malgré quelques petites dissemblances dans le décor et dans la structure, sont bien de la même main. Je ne change pas le numérotage, parce que j'ai déjà décrit ces pièces dans l'album des *Vases antiques du Louvre* (p. 135), mais je crois le n° 2 un peu plus récent que le n° 3 : les palmettes à pétales séparés sont plus nombreuses, le décor plus riche, les figures mieux dessinées.

G 4. — Coupe attribuée au potier Panphaios (Klein, p. 93, n° 16). Cette attribution n'est pas sûre. La signature est tracée en noir sur le pied, mais une grande partie de la base est refaite et les six premières lettres du nom sont modernes. Comme l'a indiqué M. Klein, on lit seulement [...] ος ἐποίεσεν, ce qui rend la lecture [Πανφαί]ος incertaine. De plus, tout l'intérieur est moderne, sauf un coussin posé sur le lit de repos; il en résulte que la partie qui réunit le pied à la vasque n'est peut-être pas antique et que, par suite, le pied pouvait appartenir à un autre vase; il est d'ailleurs plus mince et plus évidé que dans les coupes authentiques du fabricant. Je laisse pourtant le vase à cette place, car il est bien de l'époque de transition, avec une autre coupe non signée qui paraît appartenir à la même fabrique (G 4 *bis*). — Rev. A. Combat de Grecs à pied et d'Amazones à cheval. — Rev. B. Suite du précédent. Hoplites grecs accourant et archers asiatiques emmenant leurs chevaux (remarquez l'épisème de bouclier en scorpion qui se retrouve sur le vase d'Andokidès G 1). Les représentations d'Amazones à cheval sont anciennes et datent déjà du vi^e siècle (cf. F 258 *bis*, 259). On interpréterait mal le texte d'Aristophane (*Lysistr.*, 678) en lui faisant dire que le peintre athénien Micon leur avait le premier donné cette attitude, au ve siècle. Divers savants ont déjà montré que ce motif a dû passer anciennement de l'art ionien dans l'art attique (Lœschcke, *Bonner Studien*, p. 248; cf. la discussion de Corey, *De Amazon. figuris*, p. 82) En réalité, il existe à toutes les époques de l'art (Hartwig, *Meistersch.*, p. 119, note 1; Pellegrini, *Rappr. di Amaz.*, p. 15, dans *Atti e Memorie per la Romagna*, 1903). La découverte du Trésor des Athéniens à Delphes et certains vases polygnotéens pourraient faire croire que la nouveauté introduite par les Attiques fut de montrer les Amazones assises « en dame », et non à califourchon

(Homolle, *Fouilles de Delphes*, pl. 46; Pellegrini, *op. c.*, pl. 1). Cette attitude fut prêtée plus tard aux Néréides, à Eos, à Séléné, etc. (Collignon, *Sculpt. grecq.*, II, fig. 93, 269). C'était une façon plus gracieuse de montrer la femme à cheval. A l'époque où fut peinte la coupe du Louvre, le motif archaïque et ionien était encore seul en usage. L'influence ionienne se fait d'ailleurs sentir dans un autre détail, celui des grandes plumes plantées dans les coiffes des casques (voy. E 739, F 137 ; cf. *Galea* du Dict. Saglio, fig. 3423) et l'énorme panache d'un des hoplites courant. L'allure des chevaux, la structure de leurs têtes rappellent les ex-voto équestres consacrés sur l'Acropole (Perrot, *Hist. Art*, VIII, p. 635-639). La bande de pointillé noir qui souligne les revers, la feuille de lierre placée sous les anses, ne rentrent pas non plus dans le décor ordinaire des coupes. Esquisse assez détaillée; exécution un peu rapide et sommaire. Le contour des cheveux est déjà réservé, avec ligne noire ondulée, dans la tête de l'Amazone non casquée. Le vase pourrait convenir à l'atelier de Panphaios, mais non pas à un collaborateur comme Epictétos. La comparaison avec G 5 le démontre.

G 4 *bis*. — Je ne puis pas séparer de la précédente cette coupe qui ne porte aucune signature, mais qui a été certainement exécutée dans le même atelier. — Int. Homme coiffé d'un cécryphale et jouant de la lyre. Rev. A. Jeunes gens à pied, accompagnant chacun un cheval, comme dans un exercice de manège ou de revue militaire (cf. Holwerda, *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 30 et suiv.). B. Soldats à pied, à casques empanachés, et cavaliers en costume asiatique que, d'après G 4, on peut désigner comme des Amazones. — Le style des deux coupes est identique et les sujets offrent de nombreux rapports; enfin les ornements, comme la feuille de

lierre sous l'anse, la guirlande noire sous les revers, les épisèmes des boucliers, ajoutent encore à la ressemblance. On notera ici la forme particulière des incisions faites dans les cheveux des éphèbes. La coiffure en cécryphale, donnée à des hommes d'un certain âge et analogue à notre bonnet de nuit, a donné lieu autrefois à de singulières méprises; on y voulait voir des travestissements d'hommes en femmes dans des fêtes religieuses (cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, art. *Kekryphalos*).

Dans le groupe des peintres de coupes le chef du chœur est Epictétos (G 5 à 9) et on réunit souvent autour de lui les fabricants de cette période sous le titre de groupe d'Epictétos (Hartwig, p. 12 et suiv.; ci-d. p. 839, 841). Peu attaché à l'ancienne méthode (nous n'avons de lui que quatre petits sujets en figures noires), il inaugure vraiment les temps nouveaux. Exclusivement peintre, il travaille dans plusieurs ateliers, pour Nicosthènes, Panphaios, Hischylos, Python, Pistoxénos (ci-d. p. 703). Son œuvre actuellement connue comprend plus de 26 vases, en majorité des coupes. Il est le peintre attitré de l'éphèbe, de l'adolescent dans la fleur de sa jeunesse. Souvent isolées, réduites à l'étude d'un ou deux personnages, ses jolies vignettes illustrent avec grâce et esprit le rebord et l'intérieur des coupes. Par un goût opposé à celui d'Andokidès il fuit les grandes scènes et les figures de dimensions imposantes. Il reprend à son compte la tradition du miniaturisme qui, venu des Corinthiens (p. 451), s'était conservé en Attique avec Clitias, Nicosthènes et les fabricants de petites coupes (p. 615, 748, 754). Là est le double caractère de l'école qu'il représente : prédilection pour les scènes éphébiques, isolement des figures exécutées en dimensions moyennes. Comme on ne doit jamais enfermer un

artiste grec dans une formule trop étroite, n'oublions pas de dire que sur deux vases Epictétos a traité des compositions historiques à plusieurs personnages, Thésée et le Minotaure, Hercule et Busiris (Klein, nos 8 et 9). Mais il est remarquable que sur cinquante scènes environ que nous connaisons de lui, il y en a trente qui traitent de la vie familière et qu'on y voit trente-deux sujets où le personnage se présente isolé, six avec des groupes de deux figures, cinq avec des groupes de trois. Pour le style, il est un des plus remarquables exécutants de la figure rouge archaïque. Son pinceau détaille avec une sûreté et une finesse admirables les contours des silhouettes et les lignes intérieures. Mieux encore qu'Andokidès qui a gardé quelque lourdeur, il démontre la souplesse incomparable de la nouvelle technique et fait triompher la ligne pure, droite ou ondulée. Toutes les nouveautés que l'on prête à Cimon de Cléones se retrouvent chez lui.

G 5. — Coupe signée par le potier Panphaios et le peintre Epictétos (Klein, p. 102, n° 6). La signature du premier est dans l'intérieur, celle du second sur le revers, toutes deux en rouge. — Int. La figure a malheureusement beaucoup souffert. La naïve impudeur du sujet (éphèbe urinant dans une œnochoé ; cf. Hartwig, *Meisterschal.*, p. 665, note 1), emprunté à un épisode fréquent des banquets, montre qu'aucun détail de la vie familière ne répugne aux décorateurs; il est probable même qu'ils n'en dédaignent pas le petit côté comique. Les grosses plaisanteries d'Aristophane n'avaient rien de nouveau pour les Attiques : c'était une tradition depuis longtemps passée dans les mœurs. On remarquera la jolie courbe du corps penché, l'enchevêtrement hardi des bras et des jambes, la finesse des doigts de pied. L'incision est encore employée dans

les cheveux. — Rev. A. Hoplite ramassant sa lance. C'est encore une étude de corps courbé, à la façon de Cimon de Cléones; l'épisème en tête de Silène fournit au peintre l'occasion d'étudier un visage de face; il est en progrès sur les Attico-Ioniens (cf. F 130). Les cercles du bouclier sont tracés au compas dont la pointe a laissé un creux visible que le pinceau n'a pas complètement recouvert. — Rev. B. Archer tirant une flèche de son carquois. Autre étude de nu et de dos en raccourci. Fine incision dans le contour des cheveux. — Avec trois personnages le peintre a terminé le décor du vase. Il n'a pas modifié le type convenu des coupes à yeux prophylactiques (F 121 et suiv.), mais il a exécuté trois dessins aussi habiles et aussi soignés que pouvait le produire l'art de l'époque, avec des difficultés et des nouveautés accumulées à plaisir. Le coup de pinceau est d'une légèreté singulière, aussi ténu, aussi souple dans les volutes des palmettes que dans les silhouettes des figures. Un vase de ce genre fait comprendre la maîtrise d'Epictétos et l'avantage qu'un fabricant trouvait à l'attacher à son atelier. Il éclaire aussi la collaboration des deux artistes; l'un se renfermant dans le domaine du potier, créant le beau galbe du vase, affinant ses courbes, moulant la vasque légère sur le pied solide et trapu qu'il préfère, perfectionnant la couleur noire et l'avivant par un lustre magnifique, évitant à la cuisson toute altération des tons; l'autre appliqué à sa tâche de dessinateur, essayant des poses nouvelles, s'inspirant des maîtres contemporains ou curieux de fixer une attitude observée d'après nature, traçant ses lignes avec une adresse impeccable (ci-d. p. 702, 703).

G 6. — Coupe signée par le peintre Epictétos et portant le nom d'Hipparchos (Klein, p. 104, n° 10). La signature est en rouge sur les revers. Dans l'intérieur

le nom d'Hipparchos καλός. On admet généralement que ce nom illustre était celui du fils même de Pisistrate, tué par Harmodios (Studniczka, *Jahrb. Inst.*, 1887, p. 165; Klein, *Lieblingsinsch.*, p. 28.) Certaines coupes d'Epictétos pourraient se placer avant la date de 514, mais il paraît difficile de faire reculer aussi haut tous les vases qui portent son nom et, de plus, nous avons vu que le καλός désigne ordinairement un tout jeune homme (ci.-d. p. 706, 710). Il serait donc plus vraisemblable de voir ici la mention de cet Hipparchos, fils de Charmos, qui fut banni par ostracisme en 487, comme chef du parti resté attaché au souvenir des tyrans (cf. *Ostrakismos* dans *Dict. des Antiq.* de Saglio). Cette solution reste d'ailleurs hypothétique, et le nom ne peut pas servir de point de repère solide pour la chronologie (ci.-d. p. 711). — Le vase est extrêmement endommagé. Dans l'intérieur, restes d'un personnage assis qui jouait de la lyre. L'encadrement est composé d'une bande de palmettes entrant les unes dans les autres, dont la structure rappelle un peu un motif de l'époque mycénienne (Perrot, VI, fig. 216) qui a pu être conservé par les Ioniens et arriver ainsi à travers les siècles jusqu'aux Attiques; mais les documents intermédiaires manquent encore. — Les revers comportent beaucoup de personnages. C'est un genre de composition assez rare chez Epictétos. Rev. A. On y voyait neuf guerriers, grecs et asiatiques, combattant sur le corps d'un blessé ou d'un mort, étendu la face contre terre et complètement nu. La composition rappelle les nombreuses peintures à figures noires qui, depuis le temps des Corinthiens et des Chalcidiens, ont reproduit ce sujet. Elle est conçue dans le même esprit symétrique, avec l'enchevêtrement des deux groupes s'avançant l'un contre l'autre et le point central formé par le gisant. Mais les détails d'exécution relèvent la banalité du motif :

les broderies variées des anaxyrides orientales, les ornements des cuirasses, un casque recouvert d'un cimier à crinière (cf. G 4), le corps retourné du mourant avec son bras cachant une partie du visage, mais laissant visible l'œil éteint. — Rev. B. Sept Ménades marchant en procession et portant des thyrses; une seule tient dans ses bras un jeune faon. C'est encore un sujet du vieux répertoire (F 361). Tout le charme est dans la finesse du dessin, l'étude des draperies aux traits ondulés, les fins profils des têtes inclinées. Deux fois l'incision a servi à cerner les cheveux. Enfin la bande qui forme terrain est décorée de palmettes obliques dont l'élégante ordonnance est appelée à un grand succès et que nous retrouverons plus tard sur beaucoup de vases (G 162, 201, 344, 403, 404). Là encore s'affirme la valeur d'Epictétos comme ornemaniste et décorateur. Je croirais volontiers que cette coupe représente, avec deux autres du Musée Britannique (Klein, nos 8 et 9), une période plus avancée de la carrière du peintre.

G 7. — Assiette signée par le peintre Epictétos (Klein, p. 107, n° 23). Il n'y a pas de raison de supposer avec M. Klein (p. 15) que c'est un spécimen des *pinakes* ou ex-voto destinés à être suspendus dans un temple, car il n'y a pas de trou de suspension, ni des modèles d'atelier donnés par le maître à ses ouvriers (p. 17), car il est naturel que la vaisselle peinte des Grecs ait comporté des plats et des assiettes, à côté des vases à boire (cf. F 146, 147, 148). Les Rhodiens en avaient déjà donné l'exemple (A 304 et suiv.). Rien ne peut mieux représenter que cette peinture, admirablement conservée et intacte, l'esprit de la peinture grecque archaïque, avec sa fraîcheur innocente, sa gaucherie naïve et gracieuse. Il faut descendre jusqu'aux œuvres d'un Fra Angelico pour retrouver dans l'histoire de l'art pa-

reille inspiration, où l'ingénuité transparaît dans le dessin, comme dans la conception des types et dans la composition. C'est en même temps une illustration de la vie dans la palestre : l'éphèbe vainqueur reçoit des mains de son moniteur, ou de son pédotribe, les palmes et les bandelettes qu'il a gagnées dans le concours. C'est le portrait en pied du jeune homme, tel que le dépeint Aristophane (*Nub.*, 1005) et qui sera plus tard le combattant de Marathon, élevé dans les jardins de l'Académie, courant sous les oliviers sacrés, la poitrine robuste, le teint brillant, les épaules larges. Esquisse peu détaillée, grande pureté de trait, lustre noir admirable, contour des cheveux incisé. Il n'y a pas d'indication de la musculature intérieure. On notera la maladresse du dessin dans les mains, un des traits de la nature les plus difficiles à rendre. Dans l'œil la prunelle ne touche que la paupière inférieure (cf. le n° 2 de la fig. 3, p. 855). Le dessin de la bouche, au lieu d'être un simple trait droit, annonce déjà la forme que l'on perfectionnera dans les ateliers du groupe Euphronios-Brygos : les lèvres sont séparées par un léger intervalle et toutes deux se retroussent en sens inverse. Signalons encore la saillie remarquable des rotules comme particularité du style d'Epictétos. Les seins sont indiqués par un faible pointillé en étoile, ce qui est une tradition de la figure noire et en même temps une traduction de la statuaire de métal où les mamelons étaient souvent incrustés en matière différente (ci-d. p. 641). D'ailleurs, toute l'attitude de l'éphèbe nu, au repos, respire l'imitation de la grande plastique, et l'on croirait voir debout sur son socle un des Olympioniques qui ornaient le sanctuaire de l'Altis (Gaspar, art. *Olympia*, p. 192 du *Dict. des Antiq.* de Saglio). La façon dont l'étoffe plaque en arrière sur le corps du pédotribe drapé est identique à celle qu'on remarque dans les Corés archaïques de l'Acropole.

Epictétos se rattache encore à une ancienne coutume, qui remonte jusqu'aux Rhodiens et aux Cyrénéens (A 304 et suiv., E 669 et suiv.), en traçant sous les pieds des personnages une ligne de terrain qui forme un petit segment du cercle.

En résumé, cette peinture me paraît un des exemples les plus instructifs que l'on puisse présenter pour caractériser la peinture à figures rouges de la fin du VIe siècle, avec ses procédés de technique, de composition, de style, et dans ses rapports avec le grand art contemporain.

G 8. Fragment de coupe à yeux, avec la signature d'Epictétos en rouge sur la bande noire du rebord.

G 10. — Coupe signée par le peintre Epilykos (Klein, p. 114, n° 1 ; cf. F 129). J'ai étudié la série assez nombreuse des vases portant ce nom (*Mon. Piot*, IX, p. 135, et X, p. 49) et j'en ai conclu qu'il serait imprudent d'attribuer à cet artiste toutes les poteries qui ont cette estampille, car on y distingue des techniques et des styles fort différents. Il faut d'abord mettre à part les œuvres signées avec le verbe ἔγραφσεν. Outre la coupe du Louvre et les morceaux de Berlin (*Mon. Piot*, IX, p. 156), j'ai retrouvé depuis, dans l'ancien fonds Campana, un joli fragment (G 10 *bis*) avec une inscription mutilée qu'on peut restituer comme la signature d'Epilykos. Ce sont les trois seules œuvres authentiques du peintre. Il ajoute ordinairement à son propre nom le mot καλός. J'avais d'abord été tenté d'accepter l'explication de M. Klein, en interprétant καλῶς, comme un éloge décerné par l'auteur à sa propre habileté (voy. mon album des *Vases ant. du Louvre*, p. 137). Mais j'ai changé d'avis (*Mon. Piot*, IX, p. 171) et je crois plus

simple d'y voir l'habituelle dénomination : Epilykos est καλός pour ses camarades d'atelier (ci-d. p. 706) et il se pare de ce titre comme d'une réclame; on en a d'autres exemples pour Epictétos, Chachrylion, etc. Dans les coupes portant le nom d'Epilykos seul ou suivi de καλός, j'ai cru devoir distinguer deux ou trois ateliers différents (*Mon. Piot*, IX, p. 176). Aujourd'hui, disposant de documents nouveaux, je pourrais serrer davantage le problème et rapporter à l'atelier d'Epilykos lui-même plusieurs des coupes qu'il n'a pas signées explicitement : parmi elles je placerais la coupe G 11 du Louvre, par assimilation avec G 10 *bis*; puis par comparaison avec les fragments de Berlin, un nouveau fragment du fonds Campana, G 12, reproduisant un type d'éphèbe au nez long, au menton de galoche, que l'on retrouve aussi sur la coupe de l'ancienne collection Rayet, que j'avais déjà indiquée comme apparentée (*Mon. Piot*, X, p. 50). Celle-ci entraîne avec elle la coupe du musée de Cambridge, portant le nom de Cratès (*id.*, X, p. 51) et la coupe du musée d'Athènes (Hartwig, *Meist.*, p. 87, fig. 10[a]). Ce serait donc un ensemble de huit vases qui représenterait avec assez de sûreté le style propre de l'artiste. J'indique seulement comme affiliées les deux coupes de la collection Warren et du musée de Mannheim (*id.*, IX, p. 29 à 31) dont j'avais déjà noté la parenté avec G 11. Je me contente aussi de remarquer que la palmette à pétale allongé de G 10 accompagne précisément la délicate peinture qui orne le joli vase plastique, non signé, de notre Salle L (*id.*, IX, p. 138 et pl. 12), ce qui laisse la porte ouverte à une collaboration possible entre Epilykos et le coroplaste auteur de ce petit chef-d'œuvre.

D'après ce nouveau résumé, la personnalité du peintre Epilykos commencerait à se dégager plus nettement et prendrait, dans le groupe d'Epictétos, plus

d'importance que je ne lui en avais attribué dans mon article.

La technique de G 10 est excellente, le trait net et saillant, mais le dessin un peu plus gauche que dans les fragments de Berlin. Hermès se présente en ambassadeur, tenant une fleur et portant le caducée orné d'une bandelette de laine : c'est peut-être un extrait de quelque ensemble plus grand (ci-d. p. 837). Les revers, très endommagés, répètent de vieux sujets : Silène poursuivant une Ménade; Héraclès luttant avec Achéloos auquel il arrache sa corne (cf. Panphaios, Klein p. 97). Remarquons dans le motif floral, assez développé près des anses, une forme de palmette allongée, à pétale proéminent, qui apparaît pour la première fois et restera en faveur dans les séries de style plus avancé.

G 10 *bis*. — Fragment de coupe avec la signature du peintre [Epily]kos et le nom de Skythès (à ajouter aux listes de M. Klein). Ce document inédit nous fournit à la fois un très joli morceau d'Epilykos et un nouvel exemple du nom de Skythès, déjà mentionné sur un cyathos à figures noires (C. Smith *Collect. Forman*, n° 280). Il ne faut pas le confondre avec le très ancien peintre de plaquettes (Klein, *Meist.*, p. 48). Celui-ci désigne un παῖς καλός de la fin du VIe siècle et probablement aussi un camarade d'atelier d'origine barbare (ci-d. p. 696). — Deux éphèbes nus puisent du vin avec des coupes dans un grand cratère. Le style est plus fin et plus délicat que tout ce que l'on connaissait d'Epilykos. Ces petites miniatures sont à comparer aux fragments de Berlin. La signature est malheureusement incomplète : [...] κος [...] ραφ... qui permet la restitution [Ἐπίλυ]κος [ἐγ] ραφ [σεν] et plus loin καλὸς Σκύθες. Ajoutons que

les restes des palmettes encore visibles rappellent le motif employé sur la coupe G 10.

G 11. — Coupe portant le nom d'Epilykos καλός (*Mon. Piot*, IX, p. 160, pl. 15) Le tableau d'Héraclès couché, servi par des éphèbes, tandis que les Silènes et Ménades boivent et dansent autour de lui, est une adaptation spirituelle du très ancien sujet bachique; Héraclès joue le rôle de Dionysos. Le souvenir de quelque drame satyrique pourrait bien trouver place ici (ci-d. p. 833; cf. Furtw.-Reichh., p. 243, note 2). Le dessin est d'une finesse remarquable, les mouvements faciles, les étoffes souples. Si cette pièce est de la main d'Epilykos, elle fait voir son talent sous l'aspect le plus flatteur. Ce serait un digne émule d'Epictétos, dans le genre de la miniature. Esquisse sobre; contour des cheveux et queue d'un Silène incisés; musculature en noir délayé; seins d'Hercule en pointillé (cf. G 7).

G 12. — Je viens de dire pour quelles raisons on pourrait attribuer à Epilykos lui-même ce fragment de coupe que j'ai reconstitué récemment, en rajustant ensemble deux morceaux séparés du fonds Campana. Ephèbe penché, sans doute en train de mettre sa cnémide à la jambe gauche levée. Pour le raccourci du bouclier vu de profil, ci-d. p. 844; pour l'attitude si fréquente du corps penché en avant, p. 847; pour le mouvement du pied levé, p. 849. Style fin, contour des cheveux incisé, musculature en noir pâle.

G 13. — Coupe portant le nom d'Epilykos καλός (*Mon. Piot*, IX, p. 166). — Int. Homme, le visage de face, conduisant une joueuse de lyre. Rev. Groupes obscènes d'hommes et de femmes. Nous sommes en présence d'un style tout autre que celui des vases précédents. Ni le type des figures, ni les draperies ne sont

traitées de même. Le style est sûr et adroit, curieusement énergique et expressif dans les revers, avec des corps lourds et massifs. Le dessin des mains dans sa gaucherie se rapproche de G 7. On trouve déjà la bandelette réservée dans les cheveux de la musicienne, au lieu de l'habituel lien rouge. — Dans l'int., contour des cheveux réservé et ondulé; sur les revers l'incision domine encore. J'attribue la singulière physionomie de l'homme vu de face à un oubli du peintre, qui aurait dû indiquer la barbe en noir.

G 14. — Coupe portant le nom d'Epilykos καλός (*id.*, IX, p. 164). Femmes nues au bain ou au banquet. Par les formes massives du corps, le style des draperies et une sorte de *furia* dans l'exécution, cette peinture se rapproche de la précédente. Pas d'esquisse visible et peu d'indications musculaires. Contour des cheveux incisé. L'intérieur ne montre plus que les restes d'un éphèbe portant un ustensile qui paraît être une sorte de chevalet (?), peut-être le κιλλίξας, sur lequel on posait les boucliers (Hauser dans *Wien. Jahreshefte*, 1905, p. 141).

G 15. — Coupe signée par le potier Chélis (Klein, p. 117, n° 4). Ephèbes s'exerçant dans la palestre, haltères, disque, javelot, lutte, équitation. Sur ces différents exercices, voy. l'*Education athen.* de P. Girard, p. 194; sur le défilé des chevaux tenus à la longe, Holwerda, *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 30 et suiv. La composition est remarquable par son caractère de *trilogie*, tout entière consacrée à la vie familière (ci-d., p. 832). Le dessin rappelle celui d'Epictétos, mais il est loin d'être aussi fin. Exécution sobre, sans détails intérieurs; pas d'incisions.

G 15 *bis*. — Morceau de coupe avec les restes

d'une signature de peintre appartenant au groupe d'Epictétos. On lit seulement : ... γραφ... (ἔγραφσεν). Dans l'int., haut d'une tête d'éphèbe; au revers, Ménade poursuivie. Ces débris avaient été insérés par les restaurateurs de la Collection Campana dans la coupe d'Epilykos G 10, d'où je les ai retirés après un nettoyage à fond du vase. On ne saurait trop déplorer les vandalismes auxquels on s'est alors livré pour composer des vases antiques de pièces et de morceaux, au grand préjudice de la science et de l'étude du dessin antique (cf. *Mon. Piot*, X, p. 52, et S. Reinach, *Répert. Vas.*, II, p. 75).

Nous introduisons maintenant les noms d'éphèbes qui se rapportent à la même période et se groupent autour du nom d'Epictétos.

G 16. — Fragment de coupe, avec le nom d'Hipparchos καλός (à ajouter à la liste de M. Klein). Le nom d'Hipparchos vient d'être signalé sur une coupe d'Epictétos (G 6). Le sujet complet eût été intéressant, si l'on en juge par les restes du dos vu en raccourcis; incision dans les cheveux.

G 17. — Coupe portant le nom de Memnon (Klein, *Liebl.*, p. 58, n° 24). C'est un des plus beaux vases que possède le Louvre pour la période qui précède Euphronios. Memnon est nommé sur des vases faits par Chélis et par Chachrylion; on connaît plus de trente coupes où il est mentionné. Les dimensions de cette magnifique poterie dépassent celles du chef-d'œuvre d'Euphronios (G 104); elle mesure 0 m. 53 de large avec les anses. La structure architecturale, un peu trapue, mais puissante, en est harmonieuse comme celle d'un chapiteau dorique (ci-d. p. 869). Si elle portait un nom d'artiste, elle compterait parmi les spécimens célèbres de la céra-

mique grecque. Elle montre la fabrication de la coupe déjà parvenue à l'apogée, produisant des œuvres qui, en dehors des conditions ordinaires de la fabrication, deviennent de véritables vases de prix, et dont on ne devait faire usage que dans des circonstances solennelles. La composition cherche à concilier les sujets familiers et les légendes héroïques (ci-d. p. 825). Dans l'int., un éphèbe nu, tenant une lyre, court rejoindre ses compagnons. Sur les revers, Hercule apporte le sanglier d'Erymanthe à Eurysthée caché dans son pithos; Ulysse, sous la conduite d'Hermès, s'apprête à partir sur son char de guerre. Incision dans les cheveux; musculature en noir bruni; esquisse soignée et souvent modifiée.

Nous voudrions pouvoir mettre un nom d'auteur sur cette belle coupe, restée anonyme pour des raisons encore obscures (ci-d. p. 700). On penserait à l'atelier de Chachrylion (cf. Klein, n° 8), ou mieux encore à celui d'Euxithéos et Oltos (*id.*, p. 135, n° 1). Il lui manque peu de chose pour être parfaite, quoique la symétrie y soit encore fortement indiquée, la composition mal dégagée des anciens types (cf. F 8, 59). Mais l'attitude pathétique du père et de la mère d'Eurysthée (ci-d. p. 832), la belle pose d'Athéné encourageant du geste le héros vainqueur, la physionomie réaliste du vieillard Sthénélos, les belles têtes des chevaux d'Ulysse, la minutieuse anatomie du torse de l'éphèbe lyriste, sa tête retournée en arrière, sont des nouveautés d'art qui marquent la rapidité des progrès déjà accomplis. Le sujet d'Eurysthée a été repris dans l'atelier d'Euphronios (Klein, *Euphr.*, p. 88); les gestes de la femme suppliante, le désespoir du vieillard, les accessoires pittoresques et le dessin même y sont traités avec une évidente supériorité.

G 18. — Coupe portant les noms de Memnon

et de Kinéas (Klein, n° 27). Le nom de Kinéas ne se rencontre pas sur d'autres vases. — Int. Femme jouant des crotales (presque entièrement refaite). Rev. Troïlos tué par Achille et défendu par Enée; le quadrige de Troïlos conduit par l'écuyer Autoboulos. — La composition est binaire (ci-d..p. 832). Les formules anciennes ont encore ici leur pleine action; c'est le groupe de deux combattants séparés par un blessé et le départ du char de guerre. On s'est contenté d'ajouter des noms héroïques. Nous sommes encore loin de la composition tragique que trouvera l'atelier d'Euphronios (Klein, *Euphr.*, p. 214; Hartwig, pl. 58). — Le motif floral, avec larges palmettes et retour de boutons de lotus sur l'anse, se retrouve assez fréquemment dans la série des coupes Memnon.

G 19. — Coupe portant le nom de Memnon (*id.*, n° 7), très endommagée. — Int. Ephèbe nu. Rev. Entre deux grands yeux, un éphèbe nu à cheval. — C'est le système des coupes d'Epictétos, de la manière la plus ancienne (cf. G 5).

G 20. — Fragment de coupe portant le nom de Memnon (à ajouter à la liste de M. Klein). — Int. Ephèbe courant, vu de dos, la tête retournée et tenant des crotales; restes de l'inscription [...]νον. Dessin rapide; contour des cheveux réservé.

Même en l'absence du nom de Memnon, je crois pouvoir, à cause du style et des ornements, attribuer à la même série les trois coupes suivantes.

G 21. — Int. Ephèbe nu, courbé, tenant une corne à boire. Rev. A. Ephèbe amenant deux chevaux (cf. pour ces deux sujets G 15 de Chélis). Rev. B. Ephèbe nu, sautant ou dansant devant une biche

saisie par une panthère à tête de face. — Cette curieuse composition montre l'alliance naïve des formules anciennes avec les types nouveaux. Le décorateur n'hésite pas à mélanger le vieux sujet ionien (cf. E 734) avec le motif à la mode. On saisit sur le fait la liberté dont jouissent les peintres pour leurs arrangements, liberté qui va parfois jusqu'à l'incohérence. Contour des cheveux réservé; presque pas de traces d'esquisse.

G 22. — Style et composition analogues. Int. Ephèbe lançant le disque. Rev. A. Deux éphèbes chassant une biche. B. Deux éphèbes chassant un cerf. C'est une meilleure adaptation du motif ancien, quoiqu'il soit encore étrange d'armer l'éphèbe d'une lance et d'un bouclier pour courir une biche. L'exécution est plus soignée, l'esquisse visible. Contour des cheveux incisé et réservé.

G 23. — Dans l'int., un curieux sujet, malheureusement très restauré, dont je ne connais pas d'autre exemple. Un éphèbe en costume de guerre (cuirasse visible) élève des deux mains un instrument dont j'ignore la destination (pièce de bois recourbée d'où pend un objet demi-sphérique?). — Rev. A. et B. Groupe de deux combattants séparés par un blessé (cf. G 18). Exécution rapide; pas de détails musculaires; esquisse détaillée d'un des guerriers. Le tracé au compas des boucliers est très net en A; on notera la pose extraordinairement contournée du blessé en B.

G 24. — Coupe portant le nom de Léagros (Klein, *Liebl.*, p. 78, n° 26). Int., Silène couché tenant une corne à boire et une phiale. Rev. A et B. Scènes de combats, d'après la formule connue (G 18, 23). — Léagros est, avec Memnon, le nom que l'on trouve le plus fréquemment sur les vases de cette période : on

compte plus de quarante exemples de cette inscription. Il a l'avantage de fournir un point de repère chronologique assez sûr (ci-d. p. 711); on place entre 520 et 500 av. J.-C. le moment où ce stratège athénien put être *παῖς καλός*. Il unit dans une même synthèse chronologique les fabricants Chachrylion, Euxithéos, Euphronios, les éphèbes Hipparchos, Athénodotos, Epidromos, Lykos, etc.; il englobe des vases à figures noires, des figures rouges du groupe Epictétos et du groupe Euphronios. Il a donc une importance exceptionnelle et montre avec quelle rapidité le style céramique s'est transformé (ci-d. p. 876). — La coupe du Louvre a été étudiée par M. Hartwig (*Meistersch.*, p. 90-92). Elle est, comme produit artistique, d'une valeur médiocre. Le dessin en est rapide et un peu lâché dans l'int., meilleur sur les revers très endommagés. On notera le raccourci hardi de la jambe gauche du Silène et de son pied vu par-dessous. Contour des cheveux incisé; faibles indications musculaires. Esquisse très détaillée dans un guerrier des revers. Le style me paraît plus avancé que celui de l'atelier de Panphaios, auquel M. Hartwig voudrait attribuer cet ouvrage.

G 25. — Coupe portant le nom de Léagros (*id.*, n° 26). Int. Homme penché et vomissant; son chien flaire le sol. Rev. A et B. Deux groupes de trois hoplites accroupis et guettant, la lance au poing. — Cette peinture a été étudiée par M. Hartwig, qui l'attribue à l'atelier d'Euphronios (*l. c.* p. 104, pl. 9). C'est une œuvre remarquable, où l'on trouve condensées les nouveautés et les hardiesses de l'école réaliste. La physionomie de l'homme, pris de nausées après avoir trop bu, l'œil arrondi et le sourcil relevé comme par l'effort (ci-d. p. 857), le front dégarni indiquant l'âge, la maigre moustache et la barbiche pointue, le ventre replet, tout indique chez l'artiste l'intention de faire

le portrait satirique d'un de ces débauchés qui prolongeaient au-delà de la jeunesse les habitudes joyeuses. Les chaussures larges, à quartier haut, sont les « cothurnes » de chambre, qu'on mettait pour être à l'aise, comme des pantoufles (voy. *Dict. des Ant.* de Saglio, art. *Cothurnus*). — Aux revers, le peintre a trouvé le moyen ingénieux de faire des personnages assez grands, malgré l'étroitesse de l'espace réservé, et, en même temps, d'étudier des raccourcis de jambes et de dos : chaque soldat a une physionomie propre, une pose un peu différente. On remarquera la beauté et la souplesse du trait noir, le dessin des pieds et des mains, des bouches entr'ouvertes, avec la lèvre inférieure saillante et pendante, le double cercle qui entoure les sujets, l'absence d'incision. Tous ces éléments caractérisent l'époque du style sévère développé pendant la floraison du groupe d'Euphronios. D'autre part, la sobriété de la composition, les attitudes des personnages se rattachent encore étroitement au groupe d'Epictétos. Les qualités des deux écoles se trouvent ici réunies.

G 26 et 26 *bis*. — Deux fragments d'une coupe portant le nom de Léagros (à ajouter à la liste de M. Klein). Dans l'int., restes d'un éphèbe tenant un bouclier (?). Rev. Exercices équestres; une colonne ionique indique le portique d'un manège (cf. art. *Equitatio* du *Dict.* Saglio). Un cavalier barbu, en costume thrace, coiffé de l'alopékis, chaussé d'endromides, portant le grand manteau rejeté en arrière, est à pied entre deux chevaux qu'il tient par leurs longes. Un sujet analogue figure sur une autre coupe au nom de Léagros que M. Hartwig attribue à l'atelier d'Euphronios (*Meistersch.*, p. 108, pl. 10). Il faut remarquer qu'en dépit du costume, il s'agit bien de cavaliers attiques; car on en trouve des exemples

sur la frise du Parthénon (*Dict.* Saglio, fig. 229 et 2717. Voy. aussi le mémoire de M. Helbig, *Les Hippeis atheniens*, p. 79). — Esquisse; détails musculaires en traits légers. Double cercle aux revers comme sur G 25.

G 27. — Fragment de coupe avec le nom de Léagros (à ajouter à la liste). Rev. Partie supérieure d'un éphèbe drapé et couronné. Style rapide, plus rapproché du groupe d'Epictétos, mais exécution assez souple.

G 28. — Fragment de coupe portant le nom de Lé[agros] (à ajouter à la liste de M. Klein). Rev. A. Un joueur de lyre entre deux éphèbes dansant et portant des vases. Le reste manque. C'est le même style et le même sujet que dans une coupe étudiée par M. Hartwig (*id.*, pl. 8, p. 102). Le joueur de lyre a la même barbiche dure et pointue que le buveur malade de la coupe G 25. Un coup de feu a rougi la couleur noire sur une grande partie du fragment (ci-d. p. 679, 680).

G 30. — Amphore à base pointue et à anses cordées, portant le nom de Léagros (Klein, *Liebl.*, p. 80, n° 41). Sur chaque côté du col, un éphèbe étendu sur un lit de repos, l'un touchant de la lyre et chantant, l'autre jouant au kottabos. De la bouche du chanteur semble sortir une inscription, à la façon des légendes du Moyen Age. M. Studniczka (*Jahrb.*, II, p. 162) y reconnaît le début d'une ode de Sapho : μά(ο)με κα(ὶ) ποτέο (on lit dans l'ode, καὶ ποθήω καὶ μάομαι). C'est donc un texte des plus précieux pour connaître l'orthographe et la prononciation populaires, à Athènes, vers la fin du VIe siècle (cf. Kretschmer, *Griech. Vaseninschr.*, p. 86). D'autres vases de la même époque nous ont

conservé, dans des scènes analogues, des fragments des chansons lyriques qui divertissaient les convives à la fin des banquets (*Ath. Mitth.*, 1884, pl. 1; cf. Hartwig, *Meistersch.*, p. 255, note 2). L'exécution est ici excellente. A la fraîcheur et à la naïveté du style, à la façon dont sont tracés le contour incisé des cheveux et le mamelon du sein en pointillé, au caractère même des lettres peintes, je crois qu'on peut reconnaître la main d'Epictétos (comparez G 7). — La forme à base pointue était usitée pour les amphores à vin ordinaires, que l'on piquait dans le sable des celliers (art. *Amphora* du *Dict.* Saglio). Mais elle est rare pour les amphores à décor peint (cf. un autre beau spécimen dans *Gr. Vasenmal.* de Furtw.-Reichh., pl. 44). L'idée de peindre le vase tout entier en noir et de placer les personnages sur le col est empruntée à une fabrique plus ancienne, qui avoisine Andokidès (F 201). Sur l'ancienneté des anses cordées, cf. p. 866.

G 31. — Fragment de grande amphore avec le nom de [Léag]ros (à ajouter à la liste). On n'a que les trois dernières lettres, mais la restitution me paraît certaine. Le nom de Léagros se lit sur une représentation analogue de scène de palestre (Klein, n° 38). Ici c'est un éphèbe s'exerçant avec des haltères.

II. — *Groupe de transition. Développement des sujets mythiques. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes.*

Par beaucoup de détails de la composition et du style, les peintures exécutées dans les ateliers d'Euxithéos et de Chachrylion appartiennent encore à

l'école de la figure rouge à ses débuts : figures isolées dans l'intérieur, encadrement en cercle simple, dessin archaïque. Mais on y trouve des œuvres comme le rapt de l'Amazone Antiope, les exploits de Thésée (Chachrylion, Klein, nos 8 et 9), l'assemblée des Dieux (Euxithéos, *id.*, n° 2), qui, par l'ampleur des sujets, par l'introduction de deux personnages dans le tableau intérieur, ou par la richesse des encadrements, appartiennent déjà au style sévère perfectionné. Nous connaissons un collaborateur d'Euxithéos, Oltos, peintre de haute valeur. Nous ne connaissons pas ceux de Chachrylion.

G 33. — Cratère signé par le potier Euxithéos et portant le nom de Léagros (Klein, p. 137, n° 4; Hartwig, *Meistersch.*, p. 71, pl. 6). On voudrait pouvoir attribuer le cratère du Louvre à la main d'Oltos, mais le vase a été tellement endommagé et restauré qu'il reste peu de choses pour juger de l'exécution. Un côté tout entier est moderne (trois Silènes et une Ménade lyriste). Sur l'autre (trois Ménades entre deux Silènes), une seule Ménade complète et le haut du Silène Péon (à droite) représentent bien la manière vigoureuse et les proportions trapues du collaborateur d'Euxithéos. La draperie de la Ménade, avec les différences caractéristiques du chiton et de l'himation, la transparence du nu sous le vêtement, évoquent le souvenir des *Corés* archaïques de l'Acropole (ci-d. p. 862). Ceps de vigne à larges feuilles en rouge de retouche. On remarquera aussi la beauté des ornements et des motifs floraux. M. Klein a noté la ressemblance de ce cratère avec celui d'Euphronios (G 103) comme forme et comme décor (*Meist.*, p. 19). On pourrait donc supposer qu'Euphronios jeune a travaillé dans l'atelier de ce potier. — Esquisse peu visible; musculatures et plis de draperies en noir extrêmement pâle.

G 34. — Coupe non signée, mais attribuée avec certitude au même atelier (Klein, p. 135; Hartwig, *l. c.*). Le profil de la Ménade, à l'intérieur, est le même que sur le cratère G 33; même façon d'indiquer le chiton et l'himation, même transparence du nu. Enfin le même sujet et parfois les mêmes noms (Silène Terpon) se retrouvent sur la coupe de Corneto signée par Oltos (Reinach, *Rép.* I, p, 203). La vigueur du style se développe ici en toute liberté. C'est, dans un ensemble trilogique, une apothéose des joies bachiques. Sur un des revers, Dionysos est descendu de son char, dont les quatre chevaux sont maintenus par son écuyer, un Silène, rênes en main, tandis qu'un autre annonce l'arrivée du maître au son de la flûte; le dieu, la tête penchée et comme alourdie, par un mouvement familier à toute cette école de peinture, tient un grand canthare et un cep de vigne aux feuilles rouges. C'est une superbe image du dieu, dont la majesté pensive devance de longue date la célèbre tête du musée de Naples (Rayet, *Mon. Art antiq.*, II, pl. 54). De l'autre côté et dans l'intérieur, c'est la ruée des Silènes sur les Ménades qui se défendent mollement, ce sont les danses joyeuses au son des crotales. Rarement l'art grec a rendu avec plus de réalisme hardi, mais non libertin, l'ivresse bachique et le déchaînement des instincts brutaux. Il y a là comme un écho des fêtes qui, au moment des Dionysies, emplissaient Athènes des chants et des danses en l'honneur du dieu, et des inévitables désordres engendrés par la folie du vin. L'intérieur surtout, dont la composition à deux personnages abandonne la maigre conception de l'école précédente, avec l'admirable dessin de la jambe nue sous l'étoffe, la tête bestiale et affolée du Silène appelé Téropon, (pour Terpon, le réjoui), le serpent qui s'enroule autour du thyrse, forme un tableau où l'auteur atteint vraiment le grand art. Le caractère original de la composition

bachique chez Oltos a été bien analysé par Dümmler (*Bonner Studien*, p. 81), et il y voit avec raison l'imitation de modèles supérieurs. — Notons comme détails techniques les plis vaporeux du chiton en noir très pâle, le travail au pinceau qui recouvre les bras, les jambes et la poitrine du Silène d'une couche de poils en noir jauni, les cils indiqués à l'œil de la Ménade, les écailles minutieusement faites sur le corps du serpent. Tous les contours des cheveux sont réservés, mais la barbe du Silène dans l'int. est encore sillonnée de fines incisions, recouvertes par le noir à la cuisson. Proportions courtes et massives, comme dans G 33. Encadrement en grecque serrée, détail qui nous éloigne encore des habitudes chères au groupe d'Epictétos. On trouvera plus loin une amphore (G 43) qui me paraît apparentée au même atelier.

Chachrylion (G 35 à 39) forme aussi la transition avec l'école précédente. N'oublions pas que son estampille est toujours celle d'un potier (ci-d. p. 704). On l'a considéré comme le maître d'Euphronios (Lœschcke dans *Die Italiker* d'Helbig, p. 126) et l'hypothèse est assez séduisante, quoique non démontrée (ci-d. p. 931). Ils ont en commun le nom d'éphèbe Léagros. Plusieurs de leurs compositions sont empruntées aux mêmes sujets (concours musical, exploits de Thésée, retour de kômos). Enfin Chachrylion a fourni comme potier une coupe peinte par Euphronios (Géryonie, Klein, n° 3). Il est certain qu'il est le plus ancien; beaucoup de coupes sorties de son atelier offrent encore les caractères du groupe d'Epictétos : sujets de la vie réelle, figures isolées, encadrements en cercles simples, formes de vases un peu trapues, etc. (voy. Hartwig, p. 20 et s.). Mais il annonce en même temps l'école qui cherche à donner plus d'ampleur aux compositions héroïques et mythiques. A deux reprises (Klein, n°s 8 et 9)

il aborde la légende de Thésée. Il se hausse à la peinture d'histoire et ouvre la voie aux riches compositions de ses successeurs. Sur 29 sujets j'en compte 18 qui appartiennent au genre familier et 11 à la mythologie. Cette proportion indique bien qu'il est un trait d'union entre les deux époques. L'étude de M. Milani sur la coupe de Florence (*Mus. ital. antich. class.*, III, pl. 2), avec beaucoup d'exagération dans la façon d'apprécier « le génie » de Chachrylion, expose exactement les progrès qu'il avait réalisés sur la période antérieure. Nous avons vu que plusieurs coupes au nom de Memnon (G 17, 18) pourraient venir de cet atelier.

G 35. — Coupe signée par le potier Chachrylion (Klein, p. 125, n° 1; Hartwig, p. 34, pl. 2, qui y voit à tort une assiette). Elle était sans doute fragmentée; les bords ont été rodés et repeints par quelque réparateur italien, de sorte que la forme en est complètement dénaturée. Il ne semble pas qu'il y ait eu de sujets aux revers. Dans l'int. Amazone armée d'une hachette de guerre, d'un arc et de deux flèches (indiquées en rouge). Trait léger et fin, dans la manière d'Epictétos. Esquisse très poussée. Le noir du fond est remarquable.

G 36. — Coupe signée par le potier Chachrylion (Klein, n° 10; Hartwig, p. 18 et suiv.). La forme réalise bien la coupe large et trapue de cette fabrique. Le pied a été consolidé par un clou de bronze qui paraît antique et qui s'incruste dans la jambe de l'éphèbe courant et jouant à la balle, peint à l'intérieur; ce détail de réparation montre que les anciens attachaient parfois plus d'importance à la conservation du vase lui-même qu'au décor (ci-d. p. 610). — Rev. A. Ephèbe nu, tenant sous son bras une canne, de la main gauche un rameau de feuillage, entre deux éphèbes drapés

qui paraissent passer un lien sous les pieds du précédent (cérémonie en l'honneur d'un vainqueur? jeu d'éphèbes?). B. Deux éphèbes se lavant les mains dans la vasque de la palestre, entre deux autres éphèbes nus. Sujets et attitudes, composition symétrique et sobre, chevelures incisées, dessin archaïque, décor floral aux anses, tout est conforme à l'esthétique du groupe d'Epictétos. Mais l'exécution est bien différente de la précédente. Les figures des éphèbes sont souvent gauches et comiques, l'œil énorme, le menton pointu, la bouche en trait droit et mince. Esquisse à peine visible; musculature très détaillée et en noir lustré chez l'éphèbe du tableau intérieur; on notera le dessin des mains ouvertes, en palettes (cf. G 7), la curieuse structure du genou gauche où l'on a essayé de rendre l'os de la rotule.

G 37. — Fragment de coupe signée par le potier Chachrylion (Klein, n° 11; Hartwig, *l. c.*). Elle pourrait être du même collaborateur que la précédente. Les revers ont disparu. On voit la main d'un guerrier ramassant sa lance (cf. G 5). Int. Ephèbe nu, entourant la courroie du javelot autour des doigts de sa main droite, avant de le lancer. Sur cet exercice, voy. P. Girard, *Educat. ath.*, p. 206. Le style est encore très archaïque, le dessin lourd, et pourtant on peut juger de ce que la peinture a déjà conquis en souplesse et hardiesse de mouvements, bien avant la sculpture (ci-d. p. 633). C'est du Myron anticipé. Dans le champ, une pioche à remuer la terre et quelques piquets plantés symbolisent sommairement le décor de la palestre. Le paysage est réduit au minimum (ci-d. p. 821). Pas d'esquisse visible; pas de musculature; contour des cheveux incisé. Le noir lustré de cette pièce est, comme dans G 35, de toute beauté; les traits divisés du pin-

ceau dans la matière grasse et épaisse (ci-d. p. 670) s'y voient à merveille.

G 38. — Coupe signée par le potier Chachrylion (Klein, n° 12 ; Hartwig, p. 24, fig. 2, *a*, *b*, *c*). Même main que la précédente. Le tableau int. est fort curieux et révèle tous les efforts tentés par les artistes pour les études de raccourcis (ci-d. p. 845) : c'est un athlète vu de dos, se frottant la partie externe du bras gauche (évidemment avec un strigile). C'est, plus d'un siècle avant Lysippe, un *Apoxyomènos*. La même étude de raccourci et de dos se voit dans une figure de baigneuse peinte sur un cratère non signé de la même école (Jatta dans *Röm. Mitth.*, 1904, p. 82). Les formes ici sont lourdes et massives, mais le dessin juste et le mouvement bien saisi ; la tête disparaît en partie derrière l'épaule gauche relevée, le bras droit est invisible, la jambe gauche est tout entière vue par derrière. Il y a là des nouveautés et des hardiesses nombreuses. Les vêtements de l'éphèbe roulés en ballot et une paire de piquets plantés localisent la scène, comme ci-dessus. Traces de l'esquisse; musculature en noir épais; contour des cheveux incisé et recouvert par le noir à la cuisson. Proportions très trapues et courtes; main en palette. Les revers sont endommagés, mais ils obéissaient à la même composition symétrique à trois personnages. Probablement un concours de musique d'un côté (cf. G 1 et G 103); de l'autre, réunion de trois personnages drapés (cf. G 36). Sur ces trois coupes le décor floral aux anses est identique. Il est regrettable de ne pas connaître le nom du peintre qui a tracé ces silhouettes d'éphèbes à la palestre; c'était un des meilleurs « réalistes » de l'art industriel antique.

G 39. — Fragment de coupe signée par le potier Cha[chrylion] (à ajouter aux listes publiées). Restes

d'un éphèbe assis sur un lit de banquet et appuyé sur un coussin (cf. G 30). Même type de visage à menton pointu, à bouche en trait mince. Contour des cheveux incisé. Pas d'esquisse visible. On lit seulement le commencement de la signature : Χα[χρυλίον].

G 40. — Coupe signée du verbe ἐποίεσεν, sans nom de potier. Un fabricant a eu l'idée singulière de signer ainsi un certain nombre de coupes (Klein, *Meist.*, p. 111 et 220) dont on n'a pas encore réussi à pénétrer l'anonymat (Reisch dans *Röm. Mitth.*, 1890, p. 341). Dans la coupe du Louvre M. Klein voudrait reconnaître une imitation du style d'Oltos, ce qui me paraît impossible. M. Hartwig y voudrait voir une œuvre de Panphaios (*Journ. hell. stud.*, 1891, p. 347). Par comparaison avec les précédents, je songerais bien plutôt à un produit de l'atelier de Chachrylion, mais d'un style encore plus simplifié, plus négligé. Int. Ephèbe sur un lit de banquet, tenant une coupe et une corne à boire. Les revers ont disparu presque entièrement. Contour des cheveux réservé ; quelques traits d'esquisse ; pas d'indications musculaires.

Parmi les peintres de grands vases, nous trouvons en première ligne le nom du peintre Euthymidès qui représente, dans ce groupe de transition, la tradition classique venue des figures noires. Disciple direct d'Andokidès, il incarne, par opposition aux fabricants de coupes que nous venons d'étudier, au style réaliste d'Epictétos et de ses congénères, l'école des sujets religieux et des grandes images qui s'accommodaient mieux à la hauteur et à la forme de ces récipients. Nous reviendrons plus loin (p. 929, 930) sur sa rivalité avec Euphronios.

G 41. — Hydrie portant, avec le nom du peintre

Euthymidès, ceux de Sostratos et Charès (Klein, p. 196, n° 6; *Liebl.*, p. 122). Réunion de divinités, Hermès, Dionysos et Ariane, Poseidon et Amphitrite; sur l'épaule, départ du char de guerre. Notons que nous avons ici une simple mention du nom d'Euthymidès et non la formule complète et ordinaire : Εὐθυμίδες ἔγραφσεν ὁ Πολίο (Euthymidès, fils de Polios, a peint). Aussi M. Hoppin (*Euthymidès*, p. 17-19) conteste que nous ayons là une œuvre de ce peintre et y reconnaît une main différente. En tout cas, c'est un ouvrage contemporain et très apparenté à sa fabrique. Ce n'est plus le domaine du joli ni du gracieux, comme chez Epictétos, ni de la miniature fine comme chez Epilykos. C'est la silhouette puissante et majestueuse des dieux qui revient comme au temps d'Exékias et d'Amasis ; c'est l'épopée religieuse qui se développe comme sur des fresques monumentales. En grandissant par des projections les Olympiens représentés sur ce vase, on peut contempler, au moins dans leur esprit, sinon dans leur technique, les tableaux exécutés pour les temples d'Athènes entre les Pisistratides et les guerres Médiques. Que l'on compare sur l'œnochoé d'Amasis (F 30) et sur cette hydrie les figures de Poseidon et d'Hermès. On verra quel esprit de suite régit la peinture religieuse des Grecs. Ce sont les mêmes figures, perfectionnées, grandies, purifiées par l'art du dessin. Mais c'est aussi la même juxtaposition symétrique, la même gravité immobile. Le mouvement en est absent et nous sommes loin des curiosités de l'école réaliste. Là se marque le caractère d'Euthymidès dans les œuvres authentiques que nous possédons de lui. C'est un admirateur intransigeant des formules anciennes. Je ne sais pas du tout s'il mourut jeune, tandis qu'Euphronios poursuivait sa carrière jusqu'à la vieillesse, comme le prétend M. Furtwaengler (*Griech. Vas.*, p. 63); mais je crois que le défi porté à son rival,

ὡς οὐδέποτ' Εὐφρόνιος (Klein, n° 2), n'est pas seulement un cri arraché à un commerçant inquiet de la prospérité de son concurrent; c'est le heurt de deux écoles contraires. Jusque dans la petite frise de l'hydrie, le départ du char de guerre, on reconnaît des sujets familiers aux figures noires (F 52, 294 et suiv.). Mais comme on ne peut pas se soustraire à l'action de son temps, dans le détail Euthymidès introduit des poses, des attitudes penchées qui sont celles mêmes du groupe d'Epictétos : voyez le guerrier ramassant sa lance, l'archer bandant son arc et le pliant avec sa jambe, le soldat déposant son bouclier, charmantes silhouettes que ne désavouerait pas un Epictétos, mais qui restent ici à l'arrière-plan. Notez le mélange des contours des cheveux incisés et réservés, l'exécution en noir de plusieurs bandes d'ornements, la forme même du vase qui, au lieu de se changer en hydrie-kalpis à la mode du jour (G 50 et suiv.), conserve la structure ancienne (F 298 et suiv.). Si donc le vase n'a pas été décoré par Euthymidès lui-même, on peut dire cependant qu'il est bien conforme au caractère et au style de ce maître, qui en aurait au moins inspiré l'exécution.

G 42. — Grande amphore portant les noms de Sostratos, Charès, Démostratos, Sosithé(os). A. Rapt de Latone par le géant Tityos. B. Exercices dans la palestre. Le vase n'est pas signé. On hésite entre Euthymidès et Phintias qui, par certains procédés techniques, se rapproche beaucoup de son confrère (Hoppin, *l. c.*), mais dont l'esprit est bien différent et plus incliné vers les idées nouvelles. L'exécution en est extrêmement soignée et digne d'un céramiste en renom. M. Klein avait rangé cette amphore parmi les ouvrages d'Euthymidès (*Meist.*, p. 196), ce que M. Hoppin a contredit, en signalant la ressemblance avec une

peinture de Phintias (Klein, p. 192, n° 2) et en notant l'emploi des boucles de cheveux saillants dont Euthymidès n'use pas. Ce ne sont pas des raisons décisives, étant donné le petit nombre d'œuvres signées qui peuvent nous servir de points de repère, et j'incline encore vers l'attribution à Euthymidès, sinon comme œuvre personnelle, du moins comme produit exécuté sous son inspiration. Plusieurs noms d'éphèbes sont les mêmes que dans G 41. On distingue les traits ondulés, de couleur faible, exprimant les draperies féminines, et tous les éléments typiques de la composition de ce maître : groupement pyramidal et symétrique, personnages à proportions un peu massives, style ample et visant au grandiose effet de fresque. Le sujet, l'enlèvement de Latone par le géant Tityos, fils de la Terre, que poursuit Apollon pour le punir de son audace, a été traité par les peintres du VIe siècle (E 864). Mais le mythe est représenté ici sous une forme jusqu'à présent unique (Furtw.-Reichh., p. 277 ; cf. plus loin G 164). La structure du groupe principal est toute sculpturale : on peut lui comparer le beau fragment d'Erétrie, Thésée enlevant Antiope (Furtwaengler, *Aegina*, p. 323). — Au revers, la scène de palestre rappelle une peinture signée d'Euthymidès (Klein, p. 196, n° 7); l'athlète au javelot se retrouve presque identique sur un autre vase, attribuable à Euthymidès ou à Phintias (*Ant. Denkm.*, II, pl. 20; *Jahrb.*, 1895, p. 108). La forme de l'amphore dépend directement d'Andokidès (G 1) ; les ornements en noir persistent. Le décor conçu dans le style traditionnel admet les perfectionnements de la technique nouvelle : exécution remarquable du nu sous la draperie de Latone, jambe en raccourci de l'éphèbe au javelot, dessin réaliste des pieds et des mains. Les contours des cheveux sont tantôt incisés, tantôt réservés. Chaque personnage porte son nom inscrit auprès de lui. Artémis

est nommée ici Aidos, la Pudeur, comme par une sorte de qualificatif appliqué à la déesse de la chasteté (cf. Kretschmer, *Vas. inschr.*, p. 197).

G 43. — Forme intermédiaire entre l'amphore et le cratère, de structure ramassée et trapue, à large embouchure (improprement appelée *stamnos;* ci-d. p. 868). A et B. Dionysos et le thiase bachique. Elle n'est pas signée non plus. Par comparaison avec l'hydrie G 41 je l'avais dans mon album des *Vases antiques* (p. 144, pl. 92) rapprochée des œuvres d'Euthymidès. Mais aujourd'hui je la rangerais plutôt à la suite des œuvres d'Oltos et Euxithéos (G 33). Les têtes de Ménades et de Silènes, la facture des draperies, offrent des ressemblances frappantes avec le décor de la coupe de Corneto (*Mon. Inst.*, X, pl. 23). Ce n'en est pas moins une peinture qui, avec plus de mouvement et d'expression, procède des mêmes principes que celles d'Euthymidès : rappel de sujets anciens (Dionysos et le thiase bachique), exécution large et encore archaïque, structure de l'œil en cercle avec point central (ci-d. p. 855), traits ondulés de couleur pâle dans les draperies, mélange de traits incisés et réservés, persistance des ornements en noir. Le motif végétal sous les anses est très riche. Les grappes de raisin sont indiquées en grénetis extraordinairement saillant.

G 44. — Grande amphore de même forme et de même décor que G 42. A. Départ du char de guerre. B. Réunion d'hommes et d'éphèbes. C'est un bon spécimen des exemplaires exécutés par un ouvrier subalterne ou par un concurrent qui imite le style d'un maître et qui reproduit sa manière sans parvenir à la même perfection. D'un côté, un sujet essentiellement traditionnel : le départ du guerrier sur son char. Au revers, un sujet familier du genre nouveau : entre un homme

barbu et un jeune homme appuyés sur leurs cannes, un personnage voilé comme une femme, mais qui me paraît être un éphèbe, le παῖς καλός, (cf. l'Achille voilé, G 163), tient une couronne de feuillages. La composition est traitée dans le goût symétrique et majestueux qui plaît à Euthymidès ; les plis des draperies sont largement espacés, l'œil exprimé par un cercle avec point central. Mais que l'on compare l'homme appuyé sur son bâton avec celui de l'amphore 42, la femme voilée avec la Latone enlevée, les têtes des éphèbes : on sentira ici un dessin plus lâche et plus mou, des pieds et des mains sans modelés, des traits lourds et appuyés. Aucun trait incisé. Les inscriptions elles-mêmes sont tracées avec négligence et incorrection : on y lit des salutations dans le style familier d'Euthymidès et des noms d'hommes, parmi lesquels se trouvent peut-être le nom de Damas et celui de Sosias, connu par un vase signé du même fabricant (Klein, p. 195, n° 5). Je rapproche donc ce vase de cet atelier, non pas comme œuvre personnelle du maître, mais comme curieuse imitation et sorte de contrefaçon (cf. une amphore de Munich qu'on interprète aussi comme un produit postérieur et appartenant à quelque disciple d'Euthymidès ; Furtw.-Reichh., pl. 52, p. 263).

G 45. — Grande amphore analogue, portant le nom de Dikaios. A. Scène de palestre. B. Archer asiatique entre deux hoplites. Tous les ornements sont exécutés en noir et les contours des cheveux incisés. Le rapprochement s'impose avec un cratère d'exécution supérieure, attribué à Euthymidès et représentant des éphèbes dans la palestre (Klein, p. 197, n° 4; cf. p. 195, n° 2). C'est aussi le sujet traité sur la face de l'amphore, avec la même différence entre les éphèbes et les jeunes garçons. On y lit un Δίκαιος χαῖρε qui se retrouve sur un autre vase at-

tribué au même artiste (Klein, n° 3). Il appelle encore la comparaison avec un vase de l'atelier de Phintias, dont le style offre tant d'accointances avec celui d'Euthymidès (*Jahrb.*, 1895, p. 108; *Ant. Denkm.*, II, pl. 20). Le joli groupe des deux jeunes gens enlacés qui se regardent tendrement se rencontre sur d'autres peintures du même temps (cf. Hartwig, *Meistersch.*, pl. 25, coupe de Peithinos). L'attitude du jeune garçon debout, tenant un de ses genoux dans ses mains, s'explique par un relief de marbre où le même jeu est figuré (*Bull. corr. hell.*, 1883, pl. 19); il tenait un gros ballon en équilibre sur sa jambe, mais l'ouvrier chargé de badigeonner le fond a, sans doute par erreur, recouvert le trait réservé. Ces fautes ne sont pas rares (ci d. p. 676). Le revers évoque aussi le souvenir d'un tableau d'Euthymidès, Hector s'armant entre deux archers troyens (Klein, p. 194, n° 2). Tous ces détails tendent à faire considérer l'amphore du Louvre comme un produit, non pas d'imitation, mais sorti directement de l'atelier du maître; s'il ne l'a pas signé, c'est sans doute qu'il n'y avait pas personnellement travaillé (ci-d. p. 700).

G 46. — Grande amphore de la même école. A. Départ du guerrier et inspection des entrailles de la victime. B. Dionysos et son thiase. Les sujets tournent dans le même cercle; la structure du vase et les ornements sont à peu près les mêmes (notez le souvenir de la zone très ancienne des lotus en pointe, F 19 à 26). L'exécution est de moins en moins soignée; la poitrine du jeune garçon, les mains et les pieds sont pleins d'incorrections. Tous ces vases, quoique non signés, me paraissent très instructifs pour montrer ce qu'on faisait exécuter dans les ateliers, d'après les modèles des maîtres, par des dessinateurs subalternes. Les données essentielles de la composition

et du style persistent. On peut penser qu'il s'agit du départ d'Hector; Priam serait représenté par l'homme chauve tenant un sceptre à fleur de lotus. Peut-être a-t-on cherché à traduire un type barbare et exotique en lui donnant une courte moustache; sur un vase de Bologne, de style plus tardif, on a prêté une physionomie analogue à Busiris et aux Egyptiens que massacre Hercule (Zannoni, *Certosa di Bologna*, pl. 33). L'objet tenu à deux mains par le petit serviteur doit être un foie, peint en noir délayé et en rouge. L'inspection des entrailles faisait partie des cérémonies précédant le départ pour la guerre (cf. Reinach, *Répert.*, II, p. 133, et l'article *Divinatio* du *Dict. des antiq.* de Saglio); mais elle est beaucoup plus rare que la libation dans les peintures de vases. Le type du chien est classique pour l'époque (cf. F 114, G 25, 47, 54 *bis*). Comparez enfin une composition analogue sur une amphore attribuée à l'école d'Euthymidès (Furtw.-Reichh., pl. 52). La scène dionysiaque du revers est comme un pâle reflet des œuvres vigoureuses d'Oltos (G 33, 34, 43).

III. — *Vases anonymes se rattachant aux groupes précédents.*

Nous arrêtons ici la série des vases signés ou étroitement liés aux fabriques connues, pour examiner les peintures anonymes qui relèvent de la même école archaïque, depuis Epictétos jusqu'à Euthymidès. Ce que nous venons de dire nous permettra d'être plus bref sur cette suite, où nous ne signalerons que les détails importants et que nous classons par formes : cratères, hydries, amphores, coupes, etc. (ci-d. p. 715).

G 47, 48. — Grands cratères imitant la forme de

celui d'Euxithéos (G 33). Dans G 47 scènes d'armements et de guerriers en attaque, qui mènent aux compositions plus développées et plus détaillées des ateliers d'Euphronios et de Douris. On remarque des motifs déjà traités par le groupe d'Epictétos (G 5) ou même dans les figures noires (F 28). Les éléments sont donnés par la tradition; reste à les composer et à les disposer (ci-d. p. 661). Mais c'est encore ici une juxtaposition conventionnelle, suivant les principes de l'archaïsme. — Dans G 48 l'auteur essaie d'accommoder des types connus à des actions nouvelles : par exemple, l'homme qui tient à bras-le-corps l'éphèbe, pour le maintenir en équilibre, pendant qu'il met sa cnémide, est emprunté à la scène connue de la dispute d'Ajax et d'Ulysse (F 340); par pénurie d'invention, le peintre a répété trois fois le motif de l'éphèbe à la cnémide. Nous retrouvons, travesti en soldat et tenant une pique à la main, l'éphèbe qui mesure son javelot dans la scène de palestre (G 42). Là est l'intérêt de ces décors de qualité inférieure; on y saisit encore mieux qu'ailleurs comment le céramiste travaille, combien il est habile à utiliser tout ce qui s'est fait autour de lui.

G 49-53. — Hydries de la forme dite *kalpis*, à col court, petites anses et épaule réunie à la panse par une courbe insensible. Nous avons noté (ci-d. p. 866) cette introduction d'une forme ionienne (E 734) qui élimine peu à peu l'hydrie classique du VIe siècle, d'architecture plus rigide et plus sévère. — G 49 rappelle la manière de l'atelier de Panphaios qui a fait un stamnos analogue, en le décorant d'une guirlande de lierre (Klein, p. 97, n° 28). Dans le sujet accommodé en scène familière (homme barbu jouant des crotales et éphèbe dansant devant une joueuse de flûte), on reconnaît encore les linéaments du vieux

motif, Dionysos entre deux Ménades. — G 50 se rapproche davantage des grandes écoles qui vont succéder au groupe de transition. La composition est bien ordonnée, les mouvements vifs, la technique admirablement soignée; on songerait à une œuvre de la période archaïque de Douris. Les cheveux sont exprimés en grènetis saillant, les contours incisés. Le sujet est certainement emprunté au mythe connu et ancien d'Hercule égorgeant Busiris à l'autel; mais pourquoi l'auteur a-t-il hellénisé tous les personnages et tous les détails de la scène? Je ne crois pas qu'on puisse penser à la prise d'Œchalie, où Iphitos trouva la mort (Zahn dans *Berl. philol. Woch.*, 1902, p. 1268); car ni l'autel ni les apprêts du sacrifice ne seraient à leur place. Je pense qu'il faut s'en tenir à la première explication. Ce n'est pas la seule fois que ce sujet égyptien ait perdu sa couleur locale entre les mains d'un Grec (cf. Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 380). — G 51, 52. Scènes réalistes et familières, croquis de femmes et d'éphèbes nus. C'est le développement de l'école qui débute avec Epictétos. Le style reste archaïque, l'œil de face, les draperies rigides; mais les raccourcis et les musculatures sont l'objet de recherches persévérantes. — G 53. Enlèvement de Thétis par Pélée. On notera la multiplicité des accessoires qui symbolisent naïvement les transformations successives de la déesse : lion, serpent, dragon (cf. F 301).

G 54-56. — Vases de forme intermédiaire entre le cratère et l'amphore, dite stamnos (cf. G 43). Nous y reconnaissons les sujets et la manière de l'école traditionnelle qui se groupe autour d'Euthymidès : départ du guerrier, Dionysos et Silène, combat des Lapithes et des Centaures (sur la légende de Kyaneus cf. E. A. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1897, p. 294, pl. 6), Athéné sur son char, éphèbes s'armant. C'est

tout le vieux répertoire qu'on essaie de rajeunir au moyen de la technique nouvelle. Les retouches blanches, qui y figurent parfois, sont elles-mêmes un retour aux procédés anciens et caractérisent les tendances conservatrices du groupe.

G 57-59. — Vases improprement nommés *psykter* (cf. F 319). En passant au système à figures rouges, on sent que le décor lui-même se modifie : au milieu du thiase bachique (57), parmi les Silènes et les Ménades entourant Dionysos, se glisse un joueur de flûte d'allure toute moderne. — La sarabande joyeuse des éphèbes en goguette et leur gigue effrénée (58) ont fourni un sujet d'étude à M. Maurice Emmanuel pour ses analyses des mouvements de la danse chez les Grecs (*Orchestique grecque*, pl. 1). — Les chevaux conduits par des cavaliers à pied, en costume thrace (59 ; cf. G 26), offrent le détail curieux du raccourci appliqué à une tête d'animal vue de face. — Pour d'autres exemplaires à figures rouges de cette même forme de vase, voy. Hauser dans *Jahrb.*, 1895, p. 108; *Ant. Denkm.*, II, pl. 20; Furtw.-Reichh., p. 72, 77; ils gravitent autour du groupe qui va de Phintias à Douris. On notera que des vases célèbres d'Euphronios et de Douris rentrent dans cette série (Klein, p. 138, n° 2, p. 161, n° 23).

G 60-62. — Amphores à figures isolées sur la panse. On range généralement ces vases sous le nom « d'amphores du type de Nola », en les attribuant au milieu du ve siècle et à la période du style développé. Mais il ne faut pas oublier que cette formule décorative remonte à l'époque archaïque des figures rouges et qu'Epictétos la connaissait déjà (Klein, p. 107). C'est une conséquence de la fabrication des coupes qui avait démontré la puissance et la beauté du sujet isolé (ci-d.

p. 749) : les fabricants d'amphores appliquent ce principe à leurs vases. Même, en certains cas (60, 61), le peintre a cru pouvoir se dispenser de mettre une ligne de terrain sous les pieds des personnages. Le style et les sujets (libations et offrandes sur l'autel, thiase bachique) suivent la manière traditionnelle d'Euthymidès ou d'Oltos. Les inscriptions dénuées de sens ou tracées par des illettrés (ci-d. p. 696) dénotent une fabrication courante.

G 63, 64. — L'amphore 63 (guerriers combattant) se rattache aux précédentes comme décor et mérite l'attention, parce que la peinture y est faite en rouge appliqué par-dessus le noir, non en parties réservées sur l'argile, suivant la méthode ordinaire. Elle rentre donc dans les essais déjà signalés (F 195 à 197) pour créer une technique plus conforme à la grande peinture (ci-d. p. 644). Bien que ce procédé manquât d'une qualité essentielle, la solidité, nous verrons qu'il s'est prolongé jusqu'au IVe siècle (Salle K), mais il n'a jamais produit que des œuvres médiocres. Celle-ci est curieuse par l'imitation du style archaïque en usage dans l'école antérieure aux guerres Médiques; cependant je ne la crois pas fabriquée en Grèce. D'après la technique du rouge et d'après la couleur de l'argile, j'y verrais plutôt un produit italiote, fait à l'imitation d'une œuvre grecque importée. Tous les détails intérieurs ont été incisés assez lourdement dans l'épaisseur du rouge. J'attribuerais la même origine à la petite amphore 64 (éphèbes nus dansant). Au contraire, les petites œnochoés de même technique, mais sans incisions, d'un dessin plus léger, me paraissent grecques et attiques : (64 (1) joueur de lyre, 64 (2) Eros).

G 65. — La forme dite *péliké* (ci-d. p. 866) est représentée par un bon exemplaire, de facture assez

soignée, qui traite des sujets connus (enlèvement de Thétis, combat de deux guerriers) dans un style apparenté à la manière archaïque de Douris.

G 66. — Fragments de skyphos, dont on a reconstitué le pourtour. C'est une œuvre d'un style très original et d'une exécution remarquable; peut-être les parties manquantes portaient-elles une signature. M. Hartwig serait disposé à y reconnaître la main du peintre Oltos (*Meistersch.*, p. 80-81). La Gigantomachie y est rendue sous une forme expressive et neuve. La femme assise représente sans doute Gê, la Terre, pleurant sur la défaite de ses fils, les Géants. D'un côté Héraclès et Iris, de l'autre Athéné et Hermès triomphent de leurs ennemis terrassés; l'œil des mourants montre la prunelle remontée vers la paupière supérieure (ci-d. p. 858). C'était un tableau plein de mouvement et de feu, dont on ne peut que regretter la mutilation.

G 67. — Assiette rappelant la manière de Chachrylion (Thésée tuant le Minotaure). A comparer avec la coupe de Florence (Reinach, *Répert.*, I, p. 529). Exécution soignée et assez large. Contour des cheveux réservé, non incisé.

G 68-100. — Coupes. La première (68, le thiase bachique, Ménades et Silènes) est la plus belle et pourrait appartenir à un atelier en renom; peut-être la signature figurait-elle sur les anses ou dans les parties manquantes. Le style est excellent, la technique très soignée. Le sujet et le décor procèdent de certaines œuvres sorties de l'atelier de Panphaios (*Wiener Vorlegebl.*, D, pl. 5). Mais la beauté de la facture, les types des visages, les détails des costumes font penser à Euxithéos et Oltos (*id.*, pl. 1 et 2). Dans un sujet

banal l'artiste a mis une fougue et une intensité d'expression remarquables (cf. G 34). — 69. Rare et curieuse scène d'*omophagie*, Ménades tenant les morceaux dépecés d'un corps humain. Les tableaux qui représenteront le meurtre d'Orphée ou celui de Penthée sont ici en germe (voy. *Omophagia* du *Dict. des antiq.* de Saglio, et cf. G 445); des parties de technique excellente dans ce vase très restauré; types et profils particuliers (cf. G 11). — 70. Ephèbe en attaque avec son bâton, joueur de trompette, buveur à cheval sur une outre; jolis croquis dans la manière d'Epictétos; yeux prophylactiques sur les revers (cf. ci-d. p. 769 et G 5). — 71. Composition gauche, mêlant les scènes de palestre, de banquet et les exploits de Thésée. L'auteur fait une confusion instructive pour nous : il représente un héros jeune et imberbe étouffant un lion; si c'est Hercule, il devrait être barbu; si c'est Thésée, cet exploit ne lui appartient pas. Tout concourait alors à faire supplanter Hercule par Thésée (*Revue de l'Art anc. et mod.*, 1901, p. 1). Le style est plus développé que dans l'atelier de Panphaios (F 128) et avoisine celui de Chachrylion (cf. la coupe de Florence, *Mus. ital.*, III, pl. 2). — Le fragment 72 offre une autre transformation du même mythe : Hercule, sous les traits d'un bourgeois athénien, barbu, tenant son manteau roulé autour du bras gauche, attend le choc du lion. — 73. Dans la manière d'Epictétos, avec des sujets isolés entre des yeux prophylactiques (cf. G 5), représentation rare de l'éphèbe marquant d'un piquet la place que son disque a atteinte (cf. Girard, *Educat. ath.*, p. 202, et G 111); éphèbe faisant des tours d'acrobatie avec deux vases; Silène armé en guerre et jouant de la trompette, sans doute extrait de quelque ensemble où l'on voyait Dionysos partir pour le combat contre les Géants (cf. G 89, 93, et Frœhner, *Musées de France*, pl. 6 à 8). — 75-80.

Fragments de coupes analogues; études d'éphèbes à la palestre ou portant des vases, etc.; femme nue sur un lit de banquet, à comparer avec le psykter d'Euphronios, représentant une réunion de courtisanes (Klein, p. 138, n° 2). — 81. Manière d'Epictétos, mais avec un changement dû au développement du décor de la coupe : l'intérieur comprend deux personnages (éphèbes sur un lit de banquet). On notera le raccourci hardi de la jambe gauche nue, dégagée de la draperie (cf. Klein, *Liebl.*, p. 84, fig. 20). Les sortes de bottes molles posées par terre sont les pantoufles, appelées *cothurnes*, qu'on portait dans la maison (cf. G 25). Sur les revers jeune garçon jouant au cerceau et tenant un lièvre; éphèbe drapé, appuyé sur sa grande canne noueuse. On s'achemine vers le style et la composition de Douris (cf. G 121). — 82 porte l'inscription *προσαγορεύω* qui est un salut au buveur. J'ai montré (*Rev. Etud. grecq.*, 1893, p. 40; cf. Klein, *Liebl.*, p. 63) que la plupart des coupes avec cette mention doivent appartenir à l'atelier du potier Paidikos, dont nous possédons un vase signé (Salle L). Toutes ses peintures procèdent de l'école d'Epictétos. Celle-ci se distingue par un intérieur à deux personnages. C'est un croquis excellent et spirituel de deux buveurs qui reviennent un peu chancelants d'une partie de plaisir. Le peintre a traduit sans vulgarité les effets de l'ivresse, les jambes flageolantes, la tête levée et le cou tendu dans l'effort de la chanson criée à pleins poumons. — 83. Jolie étude de joueur de flûte agenouillé; cheveux en grènetis saillant. — 88 à 91. Études de Silènes. J'ai réuni des morceaux curieux à étudier pour les différences de styles dans les représentations du même sujet : ici (88) le corps du Silène maigre, efflanqué, contourné dans une pose baroque, minutieusement étudié dans la musculature de l'abdomen; le style et les ornements, les yeux prophylactiques et les palmettes

en feuilles non séparées en font une œuvre ancienne qui remonte à Panphaios ou même à Nicosthènes (cf. F 125); là (89), vu de dos et indiqué en raccourci savant, le corps encore maigre, mais non plus décharné; enfin (90, 91), accroupi et tirant du vin d'un cratère, dans une sorte de pochade rapidement enlevée, qui atteste la sûreté du pinceau. La quasi-identité de ces deux dernières peintures montre bien que des modèles couraient dans les ateliers et étaient librement interprétés par les décorateurs (ci-d. p. 661). — Signalons aussi 92 comme un spécimen rare et très intéressant de vase dont la peinture est restée inachevée. C'est un fragment de coupe que j'ai retrouvé dans le fonds Campana. Int. Deux éphèbes à la palestre. Aux revers, une bande de Silènes assis ou errant le long du rivage de la mer. Les contours extérieurs des personnages sont faits, mais, sauf les yeux et les cheveux, il n'y a aucun détail intérieur. Le peintre a esquissé un terrain rocheux au bord de la mer indiquée par des poissons et des poulpes; mais les parties à mettre en noir n'ont pas été remplies de couleur par l'ouvrier subalterne (ci-d. p. 676). Est-une erreur qui a fait mettre cette peinture inachevée à la cuisson? Est-ce un essai de technique nouvelle? Nous n'en savons rien. L'effet est des plus curieux; on dirait un croquis d'album, tant les poses sont justes, les raccourcis hardis, l'indication du paysage originale et imprévue. Le style rappelle une coupe que M. Smith attribue à l'atelier de Panphaios (*Catalog. Collect. Forman*, n° 330) et où l'on voit des jeux de Silènes d'une facture très spéciale et très libre. — 93. Int. Ethiopien en attaque, peut-être extrait d'une composition sur Memnon à la guerre de Troie (pour les représentations des nègres dans l'art, cf. *Mon. Piot*, IX, p. 144). Rev. Dionysos et les Ménades tenant des animaux, l'une une panthère, l'autre un lièvre dont le pelage est indiqué en noir délayé (cf. l'œnochoé tenue

par une autre Ménade). Style des coupes portant le nom de l'éphèbe Memnon (ci-d. p. 896). Inscriptions sans signification, ou tracées par un ouvrier illettré (ci-d. p. 696). Le contour des cheveux incisé en trait double est rare ; il se retrouve sur G 89. — 94 à 98. Ephèbes dans la palestre, thiase bachique, cavalier, porteur d'amphore, serviteur puisant du vin. Style rapide et négligé, rappelant les types cités de 88 à 92. On peut étudier dans 94 (2) le dépôt rouge laissé sur la couleur naturelle de l'argile par le lustre destiné à aviver les surfaces (ci-d. p. 682). — Fragment 99. Un couple amoureux, face à face, enveloppé dans le même manteau. Cf. certaines compositions de Peithinos (Hartwig, *Meistersch.*, pl. 25, et G 45). — Fragment 100. J'y ai vu un serviteur éthiopien portant une œnochoé (Album des *Vases antiq.*, p. 154). M. Zahn préfère y voir peut-être un eunuque (*Berl. phil. Woch.*, 1902, p. 1269). Les esclaves de race étrangère étaient fort recherchés à cette époque à Athènes; ils faisaient partie du personnel des gens riches. On notera le cercle double formant encadrement (cf. G 25).

G 101. — Charmant alabastre, dans le style de Paidikos (cf. G. 82) ou de Psiax (Klein, p. 134). Joueuse de flûte et danseuse avec crotales.

G 102. — Écuelle à une anse. Trois guerriers asiatiques, tenant le bouclier en forme de *pelta*, agenouillés dans une attitude de manœuvre militaire. Etudes de raccourcis, le dos de trois quarts, le profil du visage caché en partie par l'épaule, etc. En comparant avec les revers de la coupe G 25 on comprendra ce que rend le même sujet entre les mains d'un bon artiste ou d'un décorateur médiocre.

IV. — *Développement et apogée du style sévère. Synthèse des sujets familiers et des sujets mythiques. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes.*

En abordant le groupe des grands céramistes du ve siècle, nous rencontrons une question controversée, celle de la valeur d'Euphronios, considéré par M. Klein (*Euphronios*, 1886) et par M. Hartwig (*Meisterschalen*, p. 95 et suiv.) comme le chef de chœur, rabaissé au contraire et mis au-dessous d'Euthymidès et de Phintias par M. Furtwaengler (*Berl. philol. Woch.*, 1894, p. 113; *Griech. Vasenmal.*, p. 104; 2e série, p. 11 ; cf. De Ridder, *Rev. Etud. grecq.*, 1902, p. 401). Pour ma part, je ne retirerai pas à Euphronios la gloire d'être l'artiste le plus marquant de son temps, et je m'associe sur ce point aux objections déjà présentées par M. Ducati (*Brigo*, p. 6). S'il est exact, comme l'avait déjà remarqué M. Klein (*Meistersign.*, p. 20), que nous avons seulement trois vases peints par Euphronios, le cratère d'Antée, la coupe de la Géryonie à Munich et le psykter de Saint-Pétersbourg, il se trouve que ces peintures comptent précisément parmi les plus belles et suffiraient à mettre l'artiste hors de pair. Rencontre-t-on chez aucun des contemporains d'Euphronios une intensité d'expression égale à celle de la tête d'Antée (cf. mon album des *Vases antiq. du Louvre*, pl. 100) ? L'homme qui a su rendre avec tant de vérité l'angoisse et la rage, qui a précédé de si loin les innovations attribuées à Polygnote, ne peut pas être de second rang. Qui a mieux conçu que dans la coupe de Munich (Furtw.-Reichh., pl. 22) l'art

d'arranger un ancien sujet, d'en rafraîchir la composition en y introduisant le pittoresque et le dramatique? Qui a traité le nu avec plus de force et de science que l'auteur du Banquet de courtisanes (*id.* pl. 63; cf. II, p. 15)? Qui a résolu plus hardiment les problèmes difficiles des raccourcis et des figures de face? On ne peut pas faire un plus bel éloge d'Euphronios qu'en plaçant sa joueuse de flûte à côté de l'admirable relief qui représente le même sujet sur un côté du Trône Ludovisi (*Antik. Denkm.*, II, pl. 7; cf. Joubin, *Sculpt. grecq.*, p. 204-206). J'ai fait dessiner à côté du célèbre aurige de Delphes la tête d'Achille sur la coupe à fond blanc de Berlin (*Mon. et Mém. Piot*, IV, p. 205; cf. Joubin, *l. c.*, p. 151). Nous verrons plus loin le rapprochement à faire entre une métope du Trésor des Athéniens et le Thésée au taureau de la coupe du Louvre (G 104). L'œuvre industrielle soutient parfaitement toutes ces comparaisons.

Ainsi les vases signés du peintre Euphronios lui assurent une place d'honneur dans le groupe. Mais, de plus, comment lui retirer toute part d'invention dans les ouvrages qu'il a seulement estampillés comme patron de fabrique? Admettons même qu'il n'ait rien exécuté de la peinture. Mais n'est-ce pas lui qui a choisi ses collaborateurs et qui leur a fourni les « cartons » de la composition? Et s'il se trouve que tant d'œuvres marquées de l'ἐποίεσεν d'Euphronios comptent aussi parmi les plus belles de l'époque, comme la coupe de Thésée, la coupe d'Eurysthée, la coupe de Troïlos, la coupe à fond blanc d'Achille (Klein, *Euphr.* p. 88, 182, 214, 241), qui consentirait à voir là l'effet d'un simple hasard? Si sa main est absente, c'est bien son cerveau qui dirige (ci-d. p. 705).

Chose étrange, dans la même analyse où M. Furtwaengler refuse le premier rang à Euphronios, il pro-

pose de lui attribuer un autre chef-d'œuvre, la coupe du potier Sosias, Patrocle pansé par Achille (*Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 143). Parmi les céramistes qui lui paraissent dignes d'avoir formé un grand artiste comme l'auteur de la coupe de Penthésilée, il choisit précisément Euphronios (*Gr. Vas.*, p. 283). Enfin pour lui opposer un dessinateur d'esprit plus génial, d'imagination plus vive (*Berl. Woch.*, p. 113), il cite en exemple Brygos, qui n'a jamais signé un seul vase comme peintre et dont, par conséquent, le style personnel nous est bien plus inconnu que celui d'Euphronios.

Je persiste donc à croire que l'on a eu raison de voir dans ce céramiste une des grandes personnalités artistiques du temps. Comment oublier d'ailleurs qu'un de ses concurrents a pris lui-même la peine de nous en informer? J'ai déjà cité (p. 912) l'inscription fameuse par laquelle Euthymidès, fils de Polios, provoque son confrère et le défie de faire aussi bien que lui (Furtw.-Reichh., pl. 14). N'était-ce pas rendre à son rival un hommage significatif? Pour être si fier d'avoir vaincu, il faut évidemment penser qu'on s'est mesuré avec le plus fort.

Cette prétention d'Euthymidès était-elle justifiée? Pour en juger, il faudrait avoir sous les yeux la production complète des deux artistes, et nous sommes très loin de la posséder. On a supposé qu'Euthymidès était plus âgé et qu'il supportait avec peine la gloire grandissante d'un jeune concurrent (Hoppin, *Euthym.*, p. 5), ou encore qu'il était mort sans avoir eu le temps de déployer tout son talent (Furtw.-Reichh., p. 63). Ce sont là des hypothèses romanesques qui remédient mal à notre ignorance complète sur la biographie et la carrière des artistes (Pottier, *Douris*, p. 15, 16). Actuellement notre jugement repose uniquement sur

les pièces que le temps a bien voulu nous conserver, et la comparaison n'est guère favorable à Euthymidès. En dépit des efforts passionnés de M. Furtwaengler pour réagir contre l'impression produite par le livre de M. Klein sur Euphronios et pour nous faire admirer l'originalité de son concurrent (*Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 112-113; *Griech. Vasenmal.*, p. 63 et suiv., p. 173 et suiv.), la vigueur de son dessin, sa science des raccourcis, le traitement habile de ses étoffes et la simplicité solide de sa composition, toutes ces qualités, qui sont réelles (G 41), ne réussissent nullement à égaler la beauté du cratère d'Antée ou du psykter de Saint-Pétersbourg. Euthymidès, que nous avons placé dans le groupe de transition (ci-d. p. 910), apparaît comme un successeur d'Andokidès, dont il a continué la manière en la perfectionnant. Il se consacre surtout à la fabrication des grands vases. Il reste attaché à la tradition, aux sujets mythologiques, ce qui ne l'empêche pas de sacrifier au goût du temps, avec des scènes de palestre dans lesquelles il transporte son style large et majestueux, un peu massif, qui est en complète opposition avec celui d'Epictétos et des miniaturistes délicats de ce groupe. Il répète les mêmes motifs, voire les mêmes figures, et manque d'imagination. M. Hoppin me paraît l'avoir bien caractérisé (*Euthymidès*, 1896) en le plaçant tout près de Phintias, avec qui il a en commun quelques procédés techniques, de sorte que certains vases non signés sont attribués par les uns à Euthymidès, par les autres à Phintias (G 42 et suiv.). C'est encore une preuve que, loin de s'élever au-dessus des autres, il reste dans le rang, parmi les bons fabricants de grands vases.

G 103. — Grand cratère, signé par le peintre Euphronios (Klein, *Euphronios*, p. 51; *Meistersig.*, p. 137,

n° 1; Hartwig, *Meist.*, p. 147; Winter dans *Wien. Jahreshefte*, III, pl. 5; cf. mon album des *Vas. ant. du Louvre*, pl. 100 et 101). A. Combat d'Antée et d'Hercule. B. Concours de musique; un éphèbe monte sur une estrade pour jouer de la double flûte devant trois autres jeunes gens assis. — Tout dans ce beau vase est instructif pour l'histoire de la céramique grecque. Nous ne savons pas chez quel potier le cratère a été fait. La forme magnifique, l'ornementation riche et mesurée présentent de grandes ressemblances avec les produits d'Euxithéos (G 33; cf. Klein, *Meist.*, p. 19). Les céramistes de l'école d'Euphronios continueront à perfectionner ce beau type (cf. G 162-165). On a supposé avec vraisemblance qu'Euphronios avait débuté chez d'autres fabricants, avant d'avoir un atelier à son nom. Une coupe estampillée chez Panphaios, avec une très belle représentation d'Hypnos et Thanatos, serait de sa main (ci-d. p. 762; Klein, p. 88 et p. 94, n° 20). L'atelier de Chachrylion a produit des vases qui ont certainement influencé sa manière et, de plus, la coupe de la Géryonie, peinte par lui, a été fabriquée chez ce potier (Furtw.-Reichh., pl. 22). Les trois vases qui portent sa signature de peintre, le cratère d'Antée, la coupe de la Géryonie et le psykter du Banquet de courtisanes, de même que le fragment de l'Acropole où se lit sa signature incomplète (*Jahrb. Inst.*, 1888, pl. 2), sont du style archaïque et sévère. Les coupes qu'il a estampillées comme potier offrent une manière plus variée, plus libre, et ont pu être exécutées par des mains différentes. Il y a donc des raisons d'admettre deux phases dans la carrière d'Euphronios : celle où il travailla chez d'autres potiers (Panphaios, Chachrylion), celle où il travailla pour son propre compte, sans qu'il soit nécessaire de recourir à l'hypothèse inutile d'un second Euphronios plus jeune (Dümmler, *Bonner Stud.*, p. 78).

Le cratère d'Antée, qui représente sa première et personnelle manière, le place au premier rang des exécutants. Ni Phintias, ni Euthymidès, ni même Oltos ne peuvent mettre en ligne une peinture comparable au groupe d'Antée et d'Hercule. Le contraste entre la figure du héros, impassible et froide, les lèvres serrées, l'œil tranquille et grand ouvert, et la physionomie convulsée de son adversaire dont la bouche aux dents découvertes s'ouvre pour laisser échapper un cri d'angoisse, l'œil retourné sous la paupière exprimant la mort prochaine (cf. G 66), la facture du sourcil et de la moustache en arêtes noires et velues, la technique des cheveux et de la barbe en couleur délayée et en coups de pinceaux irréguliers qui expriment la nature sauvage et hirsute du géant libyen, l'attitude des deux femmes qui, au-dessus de ce groupe de structure pyramidale et compact, mettent l'agitation dramatique de leurs gestes d'effarement, tout contribue à faire de ce tableau un des documents les plus précieux que nous possédions sur la peinture grecque du ve siècle, avant les guerres Médiques.

Quel qu'ait été d'ailleurs le talent d'Euphronios, je ne songe même pas à lui faire honneur de cette invention, et je suppose qu'il s'est inspiré d'une œuvre de l'art monumental. Le sujet était déjà fixé dans ses traits essentiels au vi^e^ siècle (voy. les vases à figures noires cités par M. Klein, *Euphr.*, p. 122). Des groupes très anciens de sculpture, comme ceux de l'Acropole (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 207 ; Perrot, *Hist. Art*, VIII, fig. 274), montraient les divers exploits d'Hercule sous des aspects similaires. Les modèles ne manquaient ni en peinture, ni en sculpture (cf. Winter dans *Wien. Jahresh.*, III, p. 130, pour les rapports entre la tête d'Hercule et celle du guerrier de la stèle d'Aristion). Ce qui appartient au céramiste est d'avoir adapté le motif, en l'arrangeant si bien à la panse du cratère.

D'autres s'y sont encore essayés après lui (*Journ. of hell. stud.*, 1889, pl. 1 ; Collignon-Couve, *Vases d'Ath.*, n° 1166, pl. 40), mais aucun n'a su établir avec tant d'art un contraste artistique entre cette scène de mort et la paisible joute qui décore l'autre face du vase, et surtout d'avoir su profiter de tous les progrès accomplis par la grande peinture pour donner tant de vie et de réalisme aux physionomies. Nous jugeons là de ce qu'avaient fait les devanciers de Polygnote dans l'ordre des nouveautés qu'on lui attribue, les bouches ouvertes avec les dents visibles, les visages expressifs, et en général tout ce qui concerne l'étude des passions et des émotions. En réalité, c'est l'œuvre de plusieurs générations d'artistes (ci-d. p. 639). Remarquons encore, comme détails de style, la façon de rendre les cils (ci-d. p. 856 ; cf. G 164), les boucles de cheveux en grènetis saillant et serré (cf. G 50, 83), qui sont comme une imitation des spirales serrées et proéminentes par lesquelles les sculpteurs rendaient le menu détail de la chevelure, l'admirable anatomie du torse et du bassin chez le géant terrassé, que l'on a comparée à celle des meilleures sculptures de l'époque archaïque (Kalkmann dans *Jahrb. Inst.*, 1892, p. 138 ; Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 416), le hardi raccourci de la jambe repliée et du pied vu par-dessous, le corps retourné de face dans une attitude qui fait songer au Céphise du Parthénon (Hartwig, *Meistersch.*, p. 147), la structure énergique des pieds d'Hercule cramponnés au sol, la beauté de la main droite d'Antée, pendante et comme morte. Les armes et la peau de lion du héros, entassées à gauche, font un coin de décor pittoresque, rappelant que la scène se passe au dehors. (ci-d. p. 842). Les femmes présentes ne sont pas nommées ; on y peut voir la mère, la femme et la fille du vaincu. Rappelons, à propos du sujet, que l'art grec a ignoré le détail si connu de l'histoire d'Antée, d'après lequel il re-

prenait des forces chaque fois qu'il touchait la terre, ce qui aurait obligé Hercule à l'étouffer en le soulevant en l'air. C'est une variante hellénistique ou romaine, due peut-être à l'interprétation erronée d'un monument qui représentait une phase classique de la lutte grecque (*Dict. des Antiq.*, s. v. *Lucta*, p. 1342, 1343). Les œuvres grecques représentent toujours le géant renversé sur le sol.

Le vase est conçu avec une face et un revers, car il est hors de doute que le sujet du Concours musical n'avait pas aux yeux de l'auteur la même importance que l'autre. Euphronios s'est conformé à la composition synthétique par contraste qui, nous l'avons vu (p. 619, 830), est dans les traditions de l'art archaïque. Chaque personnage est nommé par une inscription : c'est une réunion de jeunes gens de l'aristocratie athénienne qui s'apprêtent à entendre un joueur de flûte et à juger son talent. Le peintre n'a pas manqué d'y introduire le nom de son éphèbe favori, Léagros, qui date le vase des environs de 510 à 500 av. J.-C. (ci-d. p. 711). Assis sur des escabeaux et appuyés sur leurs cannes comme des juges de concours, ils s'appliquent à remplir gravement leur rôle, pendant que l'artiste monte les gradins de l'estrade. C'est un croquis de vie familière et contemporaine, en heureuse opposition avec le sujet héroïque précédent. La loi archaïque d'*isoképhalie* (p. 841) veut que, malgré la différence des niveaux, les têtes des quatre personnages soient toutes placées sensiblement à la même hauteur. Le sujet était ancien et Euphronios a pu ici s'inspirer d'œuvres de ses prédécesseurs, en particulier d'Andokidès (G 1) et de Chachrylion (G 88). La parenté avec les œuvres sculpturales antérieures aux guerres Médiques est sensible dans le geste coquet de la main droite qui retient les longs plis du manteau. Les seins des hommes nus sont

encore faits en pointillé, comme dans les vases archaïques et par imitation de ces parties rapportées en métal différent dans la statuaire de bronze (cf. G. 7).

G 104. — Coupe signée par le potier Euphronios (Klein, *Euphr.*, p. 67; *Meist.*, p. 141, n° 7; Hartwig, *Meistersch.* p. 481; Furtwaengler-Reichhold, p. 27, pl. 5; cf. mon album *Vas. antiq.* p. 155, pl. 102). Int. Thésée reçu par Amphitrite qui lui fait don d'une couronne. Rev. Exploits de Thésée contre Skiron, Procruste, Kerkyon et le taureau de Marathon. — Cette pièce, un des chefs-d'œuvre les plus connus de la céramique grecque, nous reporte à la seconde période de la carrière d'Euphronios, quand il estampillait les produits sortis de sa fabrique. Dans quelle mesure il a pu travailler lui-même à cette coupe, qu'il n'a pas signée comme peintre, mais comme potier, c'est ce que nous avons expliqué plus haut d'une façon générale en parlant de ἔγραψεν et ἐποίεσεν (p. 699 et suiv). M. Furtwaengler voit dans l'auteur de la peinture un artiste plus jeune qu'Euphronios, plus génial et plus imbu d'idées nouvelles, sans doute le même qui aurait exécuté la coupe d'Hercule et Eurysthée (*Gr. Vasenmal.*, p. 110, pl. 23). Mais en admettant qu'Euphronios ait confié l'exécution du décor à un collaborateur, ce qui me paraît très vraisemblable, il faudrait reconnaître qu'il a fait preuve ici d'un double mérite : concevoir le sujet, en composer le modèle, en tracer le « carton », et ensuite choisir un ouvrier assez habile pour le traduire avec un art consommé sur l'argile. Sous aucun prétexte on ne saurait lui retirer tout l'honneur des coupes qu'il a estampillées de son ἐποίεσεν, car il faudrait en faire autant pour Hiéron, Brygos et tant d'autres. Et, du moment qu'on lui attribue ici une part d'auteur responsable, même avec la collabo-

ration d'un décorateur anonyme, son originalité personnelle n'en est pas diminuée (ci-d. p. 928).

Les qualités mêmes du vase me paraissent justifier l'importance que j'ai prêtée au métier de potier (p. 697 et suiv). La structure architecturale de la coupe, les proportions harmonieuses du fût et de la vasque, la minceur des parois dans une coupe qui mesure 0,43 de diamètre intérieur (0,53 avec les anses), la beauté du fond noir, supposent une quantité de problèmes techniques résolus avec une science sûre d'elle-même, qui ne va pas sans de longues études (ci-d. p. 699). Aujourd'hui encore, les céramistes savent que de malfaçons coûteuses, que de déchets comportent les fournées de grandes pièces. Il en était assurément de même dans l'antiquité, avec un outillage plus primitif. Une coupe comme celle du Louvre a peut-être été exécutée plusieurs fois avant de sortir intacte et parfaite du four. Je ne connais que celle d'Euxithéos, au musée de Corneto (Klein, p. 136, n° 2), qui égale et même surpasse en perfection technique et architecturale l'œuvre d'Euphronios. On trouve aussi chez Chachrylion et dans la série portant le nom de l'éphèbe Memnon de magnifiques coupes, à comparer avec celle-ci pour la forme et les dimensions (G 17). On peut croire qu'Euphronios, dans l'atelier de Chachrylion ou d'autres, avait fait un apprentissage de potier qui lui permit plus tard d'exécuter lui-même ces tours de force de fabrication. Ajoutons que la coupe de grandes dimensions avait l'avantage de se prêter à un décor plus ample, avec des personnages nombreux et de haute taille. Elle s'élevait ainsi au rôle des amphores et des cratères; ses surfaces élargies se prêtaient mieux aux sujets développés d'histoire et de mythologie (ci-d. p. 825). Euphronios, en décorant la coupe de la Géryonie, façonnée chez Chachrylion (diam. 0,428), avait déjà constaté cette qualité (Furtw.-Reichh., pl. 22). Il s'est

souvenu aussi de la riche décoration de palmettes placée sous les revers; mais il a étendu encore et amplifié l'ornementation de la coupe de Thésée en entourant l'intérieur d'un double encadrement (grecque serrée autour du sujet, zone de palmettes près du bord); sous les revers court une seconde bordure en grecque. Comparé à la sobriété usitée au temps d'Epictétos, simple ou double cercle concentrique à l'intérieur (G 4 à 25), ce décor montre le progrès logiquement accompli : à de grands et importants tableaux il fallait un cadre plus somptueux.

La composition, de son côté, s'est complètement transformée, en vertu des principes exposés plus haut (p. 830). A la composition par contraste a succédé la synthèse et l'unification de toutes les parties du vase. La coupe de la Géryonie offrait encore un sujet intérieur tout à fait indépendant des revers. Celle-ci réalise une véritable trilogie. C'est une Théséide. S'il est probable, comme nous le verrons tout à l'heure, qu'Euphronios ait disposé de modèles dans l'art monumental, ce qui lui appartient, c'est d'avoir extrait de ces grandes œuvres ce qui convenait à l'ornementation de son vase, d'avoir combiné ces emprunts faits à des sources diverses, de les avoir unifiés et harmonisés. Il a d'abord rompu avec l'habitude de mettre seulement un, au plus deux personnages dans le centre de la coupe (G 4 à 25, 34, 82). Profitant des dimensions du vase, il en place trois et même quatre en comptant le petit dieu Triton qui porte Thésée; il meuble les parties vides avec le siège d'Amphitrite, la lance d'Athéné, les trois dauphins indiquant que la scène se passe au fond de la mer, les inscriptions nommant les personnages. La composition est pleine, mais non bourrée; l'air circule suffisamment entre les figures. Il renonce aussi à la symétrie archaïque; Amphitrite assise s'oppose à Thésée debout et juché sur les mains

du Triton; Athéné forme un centre solide entre les deux autres; sa lance, placée obliquement, coupe en diagonale le sujet et achève de rompre les lignes trop droites. On remarquera que, comme dans beaucoup d'autres exemplaires de cette époque (ci-d. p. 657), les anses de la coupe ne sont pas placées dans l'axe et déterminent encore une ligne oblique pour les yeux du spectateur. Tout est combiné pour équilibrer par masses, et non par alternances symétriques. Dans le détail, le style des personnages n'est pas moins intéressant à étudier. L'ampleur des formes, la grandeur même des corps et la richesse des costumes dont l'artiste a revêtu les deux déesses font contraste avec la simplicité nue du héros qui, dans cette entrevue, garde l'attitude modeste convenable à un mortel. Son air juvénile et presque enfantin de « prince Charmant » (Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 419), sa physionomie naïve, analogue à celle d'un primitif italien, ajoutent à sa séduction. On s'étonne que si jeune il ose tant entreprendre et la protection des déesses en revêt une sorte de caractère maternel. Il est remarquable que, dans toute cette période, les artistes ont insisté sur la grande jeunesse de Thésée, y trouvant une source de beauté et d'émotion (cf. *Revue de l'art anc. et mod.*, 1901, p. 1; Rizzo *Monumenti antichi*, 1904, p. 27).

Est-il possible de rapporter cette belle composition à un original connu? Autrefois on ne doutait pas que le sujet ne fût une copie ou une imitation d'un tableau de Micon, placé dans le Théseion et représentant une aventure de Thésée, dont Bacchylide (*Fragm.*, 17, édit. Kenyon, p. 153), Pausanias (I, 17, 2) et Hygin (*Astron.*, II, 5), nous ont raconté les détails. Minos emporte en Crète, sur un navire, le tribut de jeunes gens et de jeunes filles destiné au Minotaure; une querelle s'engage entre lui et Thésée qui se fait connaître et se déclare fils de Poseidon. Le roi de Crète lui demande

de prouver son dire et jette son anneau d'or dans la mer en le défiant d'aller le chercher. Thésée plonge au fond de l'eau et en rapporte, avec l'anneau, une couronne d'or que lui a remise Amphitrite : cette couronne lumineuse servit ensuite à éclairer le héros dans les profondeurs du Labyrinthe; plus tard, elle fut placée au rang des constellations (cf. C. Robert dans *Hermès*, t. XXXIII, 1898, p. 132; *Jahrb. Inst.*, 1889, *Anzeig.*, p. 142; d'Eichthal et Th. Reinach, *Poèmes de Bacchylide*, p. 63). Il était fort tentant de rapprocher du tableau de Micon la coupe d'Euphronios, et les premiers éditeurs n'y ont pas manqué (de Witte dans *Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1872, pl. 1, p. 5; Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 164). Ils auraient pu déjà faire quelques réserves et remarquer que la courte mention de Pausanias ne nous fait nullement connaître quelle partie de la querelle Micon avait traitée. Mais, de plus, la chronologie adoptée aujourd'hui pour la peinture à figures rouges donne à penser que le vase est antérieur à la seconde des guerres Médiques. Même s'il était des environs de 480-470, limite extrême, il serait encore exécuté avant la construction du Théscion, élevé par Cimon à la suite de la translation des cendres du héros à Athènes en 469. La décoration peinte du temple est donc postérieure à 469. Comment admettre qu'Euphronios aurait fabriqué la coupe du Louvre quelques années encore plus tard? J'ajouterai que la figure de Minerve, tenant dans sa main la chouette au corps de profil et à tête de face, semble un souvenir des types monétaires qui eurent cours à Athènes jusqu'aux guerres Médiques; après cette époque, l'attitude de la chouette changea (Babelon, *Les origines de la monnaie à Athènes*, p. 86 et fig. 14). Pour toutes ces raisons, la relation supposée entre la coupe du Louvre et la peinture de Micon est à écarter. On connaît mainte-

nant un très beau cratère (Reinach, *Répert.*, I, p. 527), de composition polygnotéenne, qu'on a supposé reproduire les traits essentiels du tableau de Micon, et qui est très différent de notre vase. M. Th. Schreiber a, il est vrai, contesté cette assimilation et reconnu dans cette peinture une *contaminatio* où se mêlent les souvenirs de différents tableaux (*Wandbilder des Polygnotos*, p. 127-138). Ce qui est vrai, c'est que, d'une part, nous ne connaissons rien d'exact sur la composition du tableau de Micon; que, d'autre part, le sujet avait pu être traité par des artistes plus anciens que ce peintre. On a voulu retrouver dans le vase François une allusion au même épisode, mais c'est une opinion contestable (cf. Rizzo, *Studi arch.*, p. 54). En tous cas, la légende de Thésée se formait depuis longtemps et elle avait pris, après la chute des Pisistratides, une importance de plus en plus grande (*Rev. Art anc. et mod.*, 1901, I, p. 6; Rizzo, *Studi arch.*, p. 52). L'art monumental ne dut pas s'y attacher moins que l'art industriel. Non seulement la coupe du Louvre, mais un cratère du Cabinet des Médailles (De Ridder, *Catalog. Vas. Bibl. nat.*, n° 418) et un vase de la Collection Jatta (Petersen dans *Röm. Mitth.*, 1898, pl. 8) dérivent sans doute de peintures antérieures aux guerres Médiques qui retracent le même épisode mythologique.

La poignée de main qu'échange le héros avec son père Poseidon ou avec Amphitrite et le don de la couronne merveilleuse apparaissent comme des détails typiques qui devaient appartenir au prototype original. Dans la coupe du Louvre, la poignée de main revêt un caractère archaïque tout spécial : les mains s'avancent l'une vers l'autre, les doigts étendus avec une raideur hiératique, prêts à s'unir dans une amicale étreinte (cf. les fragments de l'Acropole, qui sont très probablement d'Euphronios, *Jahrbuch*, 1888,

pl. 2). On dirait que l'artiste a voulu imiter le style d'une œuvre ancienne, et l'admirable aisance avec laquelle il a dessiné les mains d'Athéné contraste avec cette gaucherie voulue. La couronne que tient Amphitrite est exprimée en petites taches rouges, dont subsistent de faibles vestiges (voy. la planche 4 du *Bacchylide* de MM. d'Eichthal et Th. Reinach; la reproduction en blanc dans la planche 5 de MM. Furtwaengler et Reichhold est fautive). Le lien rouge attaché à la cheville droite du héros n'est pas, comme on l'a cru, un détail particulier à Thésée (*Bull. corr. hell.*, 1904, p. 341); c'est une amulette prophylactique dont la peinture de vases offre d'autres exemples (Hartwig, *Meistersch.* p. 235; Furtw.-Reichh., II, p. 27; cf. surtout Wolters dans *Archiv für Religionswiss.*, VIII, 1905, p. 1). D'une façon générale, on a cherché à répandre sur tout le tableau une couleur archaïque, qui frappe d'autant plus que le style des revers est très différent.

Ceux-ci paraissent avoir une origine plutôt sculpturale; les différents combats de Thésée sont composés comme des métopes. Nous avons déjà signalé la ressemblance du Thésée domptant le taureau avec un fragment du Trésor des Athéniens à Delphes (Homolle, *Fouilles de Delphes*, pl. 46; cf. pl. 41; Lechat, *Sculpt. attiq.*, p. 416). On peut aussi comparer le Thésée juvénile et charmant du tableau intérieur avec celui d'une autre métope, Thésée devant Athéné (Homolle, *id.*, pl. 38; Lechat, *id.*, p. 419). Toutefois, quelque tentante que soit l'idée d'un emprunt fait directement par le céramiste à un monument connu (Homolle dans *Gaz. B.-Arts*, 1895, I, p. 212), nous devons penser que les exploits du héros étaient alors fixés dans des formules peu variables que répétaient à l'envi les sculpteurs, les peintres et les industriels dans de très nombreuses œuvres, sans qu'on puisse

indiquer la source exacte de chaque imitation. N'est-ce pas encore une figure sortie de l'atelier d'Euphronios, l'Achille assis de la coupe à fond blanc (Hartwig, *op. l.*, pl. 51), qui offre une surprenante ressemblance avec le beau bronze de Delphes, l'Aurige (*Mon. et Mém. Piot*, IV, p. 205; Joubin, *Sculpt. grecq.*, p. 151). Nous en retiendrons donc seulement la preuve de rapports certains entre la grande sculpture et la céramique (ci-d. p. 630) et nous conclurons aussi que la diversité des styles sur le même vase s'explique par la variété des modèles où les fabricants allaient puiser leurs inspirations (p. 835, 837, 877).

Il est, de plus, possible que la scène des exploits de Thésée, issue de métopes sculptées, ait déjà passé par les mains de plusieurs potiers avant d'être reprise dans l'atelier d'Euphronios (cf. Milani dans *Museo ital. antich.*, *cl.* III, p. 209 et suiv.) La coupe de Chachrylion qui représente le même sujet (*ibid.*, pl. 2) paraît dans sa froide simplicité plus près du motif sculpté. Les vases qui reproduisent ces épisodes sont très nombreux à l'époque qui nous occupe (Klein, *Euphr.*, p. 193; Milani, *l. c.*; cf. G 126, 265). Sur la coupe du Louvre on sent toute l'habileté du pinceau avec la hardiesse d'une composition plus libre et plus touffue. Comme dans l'intérieur, on a cherché à éviter la symétrie par des enchevêtrements de jambes, par des additions d'accessoires, des vêtements, des armes, des arbrisseaux qui, en meublant les fonds, dissimulent la monotonie des attitudes semblables et la répartition en métopes régulières. On sent encore mieux l'intervention du peintre dans l'étude de la figure de face (Kerkyon), dans la recherche des raccourcis et, en particulier, dans l'admirable silhouette de Thésée vu de dos, le pied gauche soulevé et montrant la plante, penché au-dessus du taureau renversé qu'il entrave. C'est un des plus beaux croquis que l'art grec nous ait laissés.

G 105. — Coupe signée par le potier Euphronios et le peintre [Onés]imos, portant les noms de Lykos et d'Erothémis (Klein, p. 143; Collignon dans *Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1885, p. 7 à 11; Harrison, *Gr. Vas. paint.*, pl. 16; Hartwig, *Meistersch.*, p. 504, pl. 53). Int. Ephèbe à cheval. — Rev. Cavaliers courant; cavalier à pied dressant son cheval. Ce sont des exercices de manœuvre militaire et des courses dans l'hippodrome. La trilogie de composition est encore manifeste. — Nous avons ici le nom d'un des collaborateurs qu'Euphronios a employés dans sa fabrique et qu'il admettait à côté de lui aux honneurs de la signature (ci-d. p. 703). Malheusement ce nom est incomplet. M. Klein l'avait restitué [Diot]imos. J'ai proposé, d'après une inscription de l'Acropole, de lire plutôt [Onés]imos (*Gazette arch.*, 1888, p. 174), et cette restitution a prévalu. M. Hartwig a même consacré un chapitre entier à Onésimos, auquel il attribue un grand nombre de peintures importantes, non signées, de l'école d'Euphronios (cf. Furtwaengler dans *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 141). Je dois pourtant faire observer que la restitution du nom d'Onésimos reste hypothétique. Nous n'avons encore retrouvé aucune poterie portant son nom. Nous verrons plus loin (G 154) qne ce collaborateur d'Euphronios a sans doute joué aussi un rôle très important auprès de Brygos. C'est donc une des personnalités les plus considérables du groupe, et il est bien regrettable que nous ne connaissions pas mieux son nom. La désignation de Lykos, parfois uni à Léagros (Klein, *Liebl.*, p. 111), confirme la date du vase, encore assez rapprochée du début du ve siècle. Le style, déjà plus souple que celui des vases peints par Euphronios, n'a pas encore la perfection des œuvres plus voisines des guerres Médiques. Le cheval de l'éphèbe est anguleux et raide; les proportions du cavalier trop petit ne sont pas très heureuses. Le revers où le cavalier en costume thessalien

contient son cheval est supérieur comme dessin; il a de grandes ressemblances avec un fragment au nom de Léagros (G 26), ce qui montre l'usage d'un modèle répété plusieurs fois dans l'atelier et diversement interprété (ci-d. p. 661). Le sujet même de l'intérieur, l'éphèbe à cheval, paraît un souvenir du temps où Euphronios travaillait en collaboration avec Chachrylion (coupe de la Géryonie, Klein, p. 138, n° 3). Sur la représentation de l'éphèbe cavalier dans l'art, sur son rôle dans la société athénienne, voy. G. 108 et Furtwaengler, *Gr. Vasenmal.*, p. 99; Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 30; le mémoire de M. Helbig, *Les Hippeis athéniens*, dans *Mém. Acad. Inscript.*, XXXVII, 1902; Alb. Martin, *Les cavaliers athéniens*, 1886; le *Dict. des antiq.* de Saglio, article *Equites*).

Nous étudierons maintenant les vases qu'on peut attribuer à la main ou à l'atelier d'Euphronios, mais sans certitude précise.

G 106. — Amphore portant le nom d'Euphronios (Klein, *Euphr.*, p. 261; Hartwig, *op. l.*, p. 152). De chaque côté une Amazone (celle qui tient une flèche est extrêmement restaurée). — On pourrait penser que l'inscription Euphronios était suivie d'un verbe aujourd'hui disparu, car la panse est brisée et réparée à cet endroit. Mais rien n'a subsisté dans cette partie. Ce qu'on ne peut pas admettre, c'est que ce nom se rapporte à la figure représentée, et le nom d'Antoxénos à l'autre personnage (Klein, *l. c.*). Coray avait conjecturé que Euphronios était le peintre et Antoxénos le potier (*De Amaz. antiq. figuris*, p. 55); mais cette hypothèse ne paraît guère plus plausible. La solution de ce petit problème est liée, comme nous le verrons, à l'examen du vase suivant. En tout cas, les peintures sont bien contemporaines de la manière archaïque d'Euphronios.

La forme de l'amphore avec ses anses torses date aussi de cette époque, car nous en avons vu un exemplaire avec le nom de Léagros (G 30). C'est un type sans doute emprunté à la métallurgie et qui remonte très haut (ci-d. p. 866). Le système d'amphores à figures isolées sur la panse avait déjà été pratiqué par Epictétos (Klein, p. 107, 108). Il donna naissance aux amphores dites de Nola (ci-d. p. 920).

G 107. — Amphore décorée par un élève du peintre Smikros et attribuée à Euphronios (Gaspar dans *Mon. Piot*, IX, p. 32; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas.*, II, p. 9). A. Héraclès dans l'attitude du combat (le haut fort endommagé); la bande réservée qui lui sert de base, comme à une statue (M. Furtwaengler penserait à l'Hercule Alexikakos d'Hagéladas), porte cette inscription peinte en lettres rouges : δοκεῖ: Σμίκοι: ἶναι.—B. Amazone tirant de l'arc, accompagnée du nom Barkida. A M. Gaspar revient l'honneur d'avoir donné de l'inscription une lecture beaucoup plus plausible que celles qu'on proposait avant lui. Il a remarqué que les éléments principaux du sujet se retrouvaient trait pour trait sur un cratère d'Arezzo attribué, d'après de grandes ressemblances de style, au peintre Smikros (ci-d. p. 693). Il lit donc : δοκεῖ Σμίκ(ρ)ῳ (ε)ἶναι, il semble être de Smikros, ou, en sous-entendant εὖ, Smikros le trouve bien. L'amphore serait, à son avis, de la main d'un élève qui, ayant copié des figures fournies par Smikros, rendrait un juste hommage à son maître ou se ferait gloire de son approbation.

M. Furtwaengler a fait des réserves sur cette explication. Comment affirmer que le cratère d'Arezzo non signé soit sûrement de Smikros? Il n'accepte pas non plus l'emploi du datif pour le génitif; il faudrait Σμίκρου εἶναι. Admettons qu'on sous-entende καλός; alors c'est

la figure d'Hercule qui « semble belle à Smikros ». Smikros serait donc lui-même l'auteur de l'amphore et, dans ce cas, les étroites ressemblances avec le cratère d'Arezzo s'expliqueraient naturellement. Mais pourquoi supprimer καλός, mot important? M. Furtwaengler fait donc une autre hypothèse et il suppose un point d'interrogation à la fin de la phrase : « Que semble-t-il être à Smikros? Qu'en dit Smikros? » Dans ce cas, c'est le défi d'un concurrent, comme l'apostrophe d'Euthymidès à Euphronios (ci-d. p. 17 et 912). Entre ces deux interprétations l'auteur hésite et ne conclut pas fermement. Mais il insiste beaucoup sur une ressemblance indiquée par M. Gaspar (p. 37), celle du cratère d'Arezzo avec la coupe de la Géryonie, peinte par Euphronios dans l'atelier de Chachrylion : tous les détails de style et même de composition s'y retrouvent. Donc le cratère d'Arezzo, prototype de l'amphore du Louvre, pourrait être peint, comme la Géryonie, par Euphronios, et ce serait un de ses chefs-d'œuvre. Pourtant, sur ce point, M. Furtwaengler ne conclut pas non plus et il admet deux possibilités, l'une en faveur de Smikros, l'autre en faveur d'Euphronios.

Je ferai intervenir dans cette enquête un élément dont personne n'a tenu compte et qui me paraît fort important. C'est l'amphore G 106 qu'on ne peut pas, à mon avis, séparer de G 107. Malgré quelques différences d'ornementation et même de structure, elles doivent appartenir au même atelier, car les Amazones qui les décorent sont tout à fait du même style, je dirai de la même main; elles sont également pareilles à celles du cratère d'Arezzo (Furtw.-Reichh., II, pl. 61, 62). Or G 106 porte, nous l'avons dit, le nom d'Euphronios. Je sais bien que ce nom n'est pas suivi d'un verbe et qu'on peut toujours croire à une invocation faite par un camarade. Pourtant on reconnaîtra que la coïncidence est curieuse et que cet argument donne beau-

coup de poids à l'hypothèse de M. Furtwaengler en faveur d'Euphronios qui serait, dans ce cas, l'auteur des deux amphores du Louvre et du cratère d'Arezzo. Quant à l'inscription de G 107, je suivrais de préférence la lecture de M. Gaspar et je ne crois pas nécessaire d'invoquer les règles du grec littéraire pour expliquer le langage des gens qui travaillaient dans le Céramique. L'orthographe y est trop fantaisiste (ci-d. p. 696), pour qu'on n'y admette pas des tournures incorrectes, semblables à celles de nos jours. Le ρ du nom de Smikros a pu être oublié; mais il est dangereux de suppléer des mots entiers (comme καλός) et des points d'interrogation, d'autant plus que le texte apparaît complet, tel qu'il est. Nous arriverions donc à cette conclusion très intéressante que l'élève de Smikros, fier d'avoir égalé son maître, ne serait autre qu'Euphronios jeune. D'autre part, la ressemblance étroite entre les quatre vases (coupe de la Géryonie, cratère d'Arezzo, amphores du Louvre) confirmerait l'hypothèse souvent faite sur les débuts du peintre, travaillant chez le potier Chachrylion avant de s'établir lui-même comme chef d'atelier (ci-d. p. 931). Smikros aurait été à ce moment un camarade plus âgé et comme le moniteur d'Euphronios, travaillant avec lui dans les mêmes fabriques.

G 108. — Coupe non signée, attribuée à l'atelier d'Euphronios. M. Collignon (*Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1885, p. 1, pl. 5 et 6) a fait une étude détaillée de ce beau vase. On y verra la liste des représentations de cavaliers, depuis les figures noires jusqu'au groupe Euphronios-Douris; elles mettent en lumière l'importance attachée par les Athéniens à cette institution aristocratique qui trouvera plus tard sa plus parfaite glorification dans la frise du Parthénon. C'est un nouveau témoignage des emprunts faits par les sculpteurs aux

peintures antérieures (ci-d. p. 633, 849). Le joli cavalier de l'intérieur, qui a gardé la grâce du jouvenceau sous sa lourde capote de soldat, est comme une réédition perfectionnée de G 105 : on y reconnaît jusqu'à la façon d'indiquer le terrain par un petit segment de fond rouge réservé. Le style indique une époque plus avancée ; le méandre s'y complique de croix comme dans les œuvres du peintre Douris. Les revers complètent aussi la trilogie, mais plus sévère et plus dramatique que l'autre. L'éphèbe est représenté en costume thessalien, équipant son cheval et partant pour la guerre, avec un compagnon barbu qui s'arme en hoplite, peut-être son frère aîné; les parents restés au logis se lamentent, la mère tenant l'œnochoé à libation qui vient de servir aux cérémonies religieuses, le père en cheveux blancs courbé sur son bâton et portant la main à sa tête. De l'autre côté, c'est la joie du retour ; l'éphèbe, ayant déposé ses javelots, débride son cheval ; l'hoplite barbu, assis, reçoit des mains d'une femme la phiale avec laquelle il va remercier les dieux. C'est un charmant tableau. Nous connaissons tous les antécédents du sujet qui est très ancien. Mais la main d'un excellent artiste l'a rajeuni ; il y a mis la science de composition, la vérité des sentiments pathétiques et délicats qui y manquaient. La date proposée par M. Collignon (450 av. J.-C.) doit être changée d'après la chronologie plus récemment adoptée (ci-d. p. 708). On peut y voir une œuvre exécutée dans la dernière période de l'atelier d'Euphronios, après les guerres Médiques. M. Furtwaengler serait disposé à y reconnaître la même main que dans l'admirable coupe d'Achille et Penthésilée (*Gr. Vasenmal.*, p. 284) ; pourtant le style m'en paraît tout autre. J'aurais peine aussi à admettre l'interprétation générale qu'il a donnée de ces scènes de libation, en y voyant une conception héroïque et une allusion particulière au héros Chrysippos (*id.* p. 238). Il est plus juste de remar-

quer que c'était là un motif de la vie familière aussi connu des sculpteurs que des peintres (*id.*, p. 117; *Ath. Mitth.*, 1883, p. 366).

G 109. — Coupe à fond blanc, non signée, attribuée à l'atelier ou à un successeur d'Euphronios (Pottier dans *Mon. et Mém. Piot*, II, p. 52). Int. Iphitos surpris dans sa maison et tué par Héraclès. C'est au moins l'explication la plus vraisemblable de ce sujet qui est nouveau et ne se rencontre pas ailleurs (Furtwaengler dans *Lexikon d. Mytholog.* de Roscher, I, p. 2233; II, p. 310). Les revers ne sont pas décorés. — Cette coupe très mutilée rentre dans une catégorie importante dont le Musée Britannique surtout possède d'admirables spécimens. On en trouvera la liste dans les *Meisterschalen* de M. Hartwig (p. 499, note; cf. *Mon. Piot, l. c.*, p. 42, note 2; Furtwaengler, *Gr. Vasenmal.*, p. 283). Nous y reviendrons en étudiant la technique des vases à fond blanc trouvés en Grèce (Salle L). Qu'il suffise de dire ici que nulle autre série céramique ne peut mieux donner l'idée des fresques peintes sur fond blanc et rehaussées de tons polychromes, telles qu'on les voyait sur les édifices d'Athènes dans la première moitié du ve siècle. La peinture est ici exécutée en noir de deux tons, l'un épais et homogène, l'autre en couche mince qui a tourné au jaune doré dans la barbe et les cheveux d'Héraclès; un rouge mat et vineux couvre la draperie jetée sur les jambes d'Iphitos et semée d'une sorte de grènetis saillant; la ligne de terrain, figurée par des oves, se retrouve dans une autre coupe à fond blanc, de style plus ancien, attribuée à Euphronios (Hartwig, *op. l.*, pl. 50, p. 498). L'attitude du groupe rappelle Thésée tuant Skyron, sur le revers de la coupe G 104. C'est ce qui justifie la place que nous lui attribuons ici, après les coupes signées d'Euphronios, comme

œuvre de son école et exécutée sans doute après les guerres Médiques.

G 110. — Fragment de grand vase, signé d'un peintre anonyme. Ephèbe (bas de la tête et torse). On lit la fin de la signature ἔγρ[αφσεν], et de l'autre côté la fin d'un nom propre ...ελος, peut-être [Κλεόμ]ελος(?) comme dans la coupe suivante. Le style est celui du groupe d'Euphronios dans la phase encore archaïque, rappelant Phintias; la barbe est très légèrement indiquée avec un noir délayé.

G 111. — Coupe portant le nom de Cléomélos (Klein, *Liebl.*, p. 87; P. Girard, *l'Education athénienne*, p. 203, fig. 23). Admirable croquis d'après un motif déjà connu par une coupe de l'école d'Epictétos (G 73): l'éphèbe, dans la palestre, arrache de terre le piquet qu'il avait planté pour marquer l'endroit atteint par son disque. Il n'y a pas de revers. — Nulle image ne peut mieux exprimer les progrès réalisés après Epictétos : l'élégante courbe du dos, la science du raccourci, la grâce de l'attitude penchée, la beauté du trait, tout fait de cette simple silhouette un chef-d'œuvre du dessin grec. Comment douter, en comparant ce motif à celui du Discobole de Myron, que les sculpteurs du ve siècle n'aient puisé à pleines mains dans le répertoire des peintres (ci-d. p. 634, 849)? L'action même du personnage explique pourquoi dans certains types plastiques l'éphèbe est représenté tenant le disque de la main gauche (*Rev. Etud. grecq.*, 1899, p. 466). Le profil du visage et l'incision des cheveux permettent de ranger encore cette coupe dans les produits de l'école archaïque du groupe d'Euphronios. Il est bien regrettable que l'inscription mutilée de G 110 nous laisse ignorer si le nom de Cléomélos désigne non-seulement un καλός, mais aussi un artiste. — La

musculature est très soigneusement indiquée, en traits tout à fait pâlis. Le dessinateur ne s'était pas réservé assez de place pour le disque qui a l'air d'être coupé par le cercle d'encadrement; mais le trait est complet et empiète de l'autre côté du cadre. On a là une preuve de la rapidité avec laquelle le travail est fait, même dans des œuvres soignées, et du peu d'importance que les industriels attachaient à ces petits détails. Loin d'observer comme les modernes une rigoureuse régularité, il ne leur déplaisait pas de conserver à l'ensemble la liberté de l'esquisse et, comme nous dirions, de la pochade.

Pour les vases au nom de Léagros, parmi lesquels se trouvent des œuvres contemporaines d'Euphronios, voy. ci-d. G 24 à 31.

G 112. — Coupe portant le nom d'Epidromos (Klein, p. 84; Hartwig, *Meistersch.*, p. 43, 48, pl. 3). Int. Scène de sacrifice; près d'un palmier, un homme barbu armé d'un grand couteau s'apprête à égorger sur un autel un porc que tient un éphèbe agenouillé, en lui comprimant le groin pour étouffer ses cris. Il n'y a pas de revers. — On connaît huit coupes portant ce nom; elles se rattachent au groupe de Léagros et vont de l'époque de Chachrylion à celle d'Euphronios. Ici le style est encore archaïque, mais le caractère pittoresque de la composition, le groupement de deux personnages et d'importants accessoires dans un cadre restreint, attestent un art développé, plus rapproché de l'école synthétique. Le terrain est encore figuré par un segment de cercle, d'après une tradition archaïque qui remonte haut (cf. A 306 et suiv., E 669 et suiv., F 146, G 7, 67, 105, 108). Le mot καλός est tracé en noir sur ce segment, tandis que le nom d'éphèbe est inscrit en rouge dans le haut (cf. G 14). Pour des compositions analogues, voy. Hartwig, *op. l.*, p. 49.

G 113. — Fragment de coupe portant le nom de Lykos (il ne figure pas dans la liste de Klein). Int. Pieds d'un éphèbe près d'un lit de banquet. Rev. Ephèbes conduisant un cheval. — On connaît une quinzaine de vases portant ce nom, mêlé à ceux de Léagros et d'Erothémis (G 105; Klein, p. 111); par conséquent ils appartiennent au groupe d'Euphronios et d'Onésimos. Le même motif a été traité sous une forme plus archaïque par Chélis (G 15; cf. G 26), puis par [Onés]imos (G 105).

G 114. — Cratère portant le nom de Lykos (il ne figure pas dans la liste de Klein). — A. Deux hommes drapés sont étendus sur un lit de banquet et sont servis par un Silène qui tient une œnochoé; l'un d'eux, jouant au kottabe, couronné de lierre, doit être Dionysos, car au-dessus de lui un cep de vigne, auquel est accrochée une nébride, étend ses rameaux et ses grappes (cf. G 11). On pourrait penser au sujet de Dionysos reçu chez Icarios, et nous aurions là une des plus anciennes représentations d'un mythe surtout connu par des reliefs hellénistiques (cf. Saglio, *Dict.*, fig. 684). — B. Trois Ménades courant. Le style, plus récent, rappelle celui du groupe Douris et Hiéron (cf. Hartwig, pl. 43).

La monographie que j'ai écrite sur *Douris* (collection des *Grands Artistes*, Laurens, 1905) me dispense d'un long préambule sur ce fabricant, et je me permets d'y renvoyer le lecteur. Je rappellerai seulement que de tous les céramistes connus celui-ci est le plus important pour étudier la carrière d'un décorateur grec et les variations de sa manière, car il est le seul qui ait signé, comme peintre, un nombre aussi considérable de poteries (environ une trentaine, formant un ensemble de près de cent tableaux). Il est également po-

tier, comme nous le fait connaître un canthare fabriqué par lui (*Douris*, p. 9 et 15). Il cumule donc les deux fonctions et peut être considéré, avec Euphronios, comme un des représentants les plus complets d'une profession qui exigeait de si multiples connaissances. Mais il a été surtout décorateur et se servait souvent de coupes façonnées chez d'autres potiers, comme Python, Cléophradès et Calliadès. A cet égard, ses œuvres nous offrent le champ d'études le plus précieux. On y voit comment se formait le talent d'un dessinateur, par quelles phases il passait, combien il changeait de manière au cours de sa carrière. C'est, en même temps, une leçon de prudence pour tous ceux qui veulent, à la seule inspection d'un vase sans signature, en nommer l'auteur. En effet, on a trouvé dans la même nécropole deux coupes de Douris, fournies par le même potier Python et de facture si différente dans le décor que, sans les inscriptions, il serait impossible de les attribuer au même artiste (Furtw.-Reichh., p. 268). Rien ne montre mieux la variété et la souplesse que suppose le métier de céramiste. Quel contraste entre les combattants rigides de la coupe d'Eos (G 115) et l'Ephèbe au lièvre, entouré de ses compagnons comme d'une pittoresque guirlande (G 121) ! Quelle poésie tragique dans la mort de Memnon et quel réalisme burlesque dans la parade des Silènes dansant (*Douris*, p. 41 et 73). Voilà l'homme que les archéologues représentent d'ordinaire comme un esprit timide, attaché aux traditions et ressassant les mêmes sujets ou copiant les autres quand il veut sortir de sa routine ordinaire (Hartwig, *Meistersch.*, p. 200 et suiv., 229, 587; Furtwaengler, *Griech. Vasenmal.*, p. 114, 246, 270). On a été frappé de la sécheresse qu'on trouve en certaines œuvres de Douris, de ses compositions symétriques, de la répétition des mêmes figures. Il n'est certes pas sans défauts. D'ailleurs

il ne faut pas oublier que par la majorité de ses produits il touche encore à l'archaïsme. Mais, en l'étudiant de près, on voit de quelle conscience admirable est fait son talent de dessinateur et quels efforts continus l'ont amené à renouveler, à adoucir son style et à varier ses sujets. Le Louvre est le musée le plus riche en coupes signées de Douris. C'est ici qu'on pourra le mieux juger de l'importance de ce maître. Son nom n'est pas attique; il devait être métèque (ci-d. p. 690), mais j'hésiterais beaucoup à affirmer qu'il fût de Samos (Furtwaengler, *Aegina*, p. 343).

G 115. — Coupe signée par le potier Calliadès, par le peintre Douris et portant le nom d'Hermogénès (Klein, p. 160, n° 21; Frœhner, *Musées de France*, pl. 10 à 12; Harrison, *Gr. Vas. Paint.*, pl. 18; C. Robert, *Scenen der Ilias*, p. 7). Int. Eos portant le cadavre de son fils Memnon, tué par Achille. — Rev. Combat d'Ajax et d'Hector; combat de Ménélas et de Pâris. — J'ai déjà parlé (ci-d. p. 20; *Douris*, p. 72) de cette admirable peinture, une des pages les plus émouvantes que l'antiquité nous ait léguées. Par une rencontre curieuse, nous retrouvons dans une œuvre païenne le sentiment poignant d'une *Pietà* conçue par un artiste chrétien : c'est une mère désolée qui tient dans ses bras le corps de son fils, et la silhouette de Memnon, nu et rigide, le fin profil de son visage aux cheveux épars, à la barbe légère, contribuent à évoquer invinciblement le souvenir d'un Christ mort. Ainsi, parvenus à certains sommets, amenés à traduire des sentiments profonds qui sont de tous les temps et de tous les pays, les arts fraternisent et se confondent. Jamais plus belle image n'a mieux exprimé l'unité fondamentale de l'esprit humain, la vanité des distinctions entre anciens et modernes. On peut même dire que l'art antique a donné une beauté de

plus à ce symbole de souffrance, en montrant sous les traits d'une *Mater Dolorosa* la déesse Eos, l'Aurore aux doigts de rose, celle qui annonce la lumière radieuse et met l'espérance au cœur des hommes. Il y a là un contraste digne d'un grand poète ou d'un grand peintre, et nous ne doutons pas que Douris ne nous ait rendu l'invention géniale d'un artiste supérieur. L'épisode de Memnon devait être populaire dans l'art et dans la littérature de cette époque (C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 119; Schneider, *Troische Sagenkr.*, p. 145). Plusieurs vases, parmi lesquels prend place un très beau cratère attribué à Douris lui-même (C. Robert, *op. l.*, pl. 1 et 2; Frœhner, *Coll. Tyszkiewicz*, pl. 17 et 18), montrent le héros éthiopien combattant et blessé par Achille. C'est le premier acte du drame dont la coupe du Louvre offre le dénouement.

Les revers présentent une composition très commune à cette époque, des scènes de combats (C. Robert, *op. l.*, fig. 1 à 15), mais dont l'auteur rehausse l'intérêt par des détails empruntés aux épisodes de la guerre de Troie. C'est là ce qui constitue, à mon avis, l'unité trilogique de la composition. Inutile d'y chercher, comme Brunn (cf. C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 94 et suiv.), une Achilléide, en faisant violence aux sujets et en supposant des fautes dans les inscriptions. Le lien qui réunit les trois tableaux est l'épopée elle-même, le souvenir des poèmes cycliques qui racontaient la fameuse guerre. M. Luckenbach et M. Robert (*ibid.* p. 100) ont déjà montré comment ces deux revers s'accordent bien avec les épisodes de l'Iliade (III, 340 et VII, 206). Il me paraît même certain que l'artiste en réservant dans le champ, entre Ajax et Hector, un accessoire de forme irrégulière, qu'on a expliqué bien à tort comme un oubli de l'ouvrier chargé de peindre les fonds (Frœhner,

Mus. de France, p. 44), a entendu figurer le quartier de roc que le héros grec lance contre son ennemi et qui, en l'atteignant, le fait fléchir sur les genoux; les traces du coup de pinceau épais, silhouettant les contours de ce bloc, sont parfaitement visibles. L'épisode du combat d'Hector contre Ajax a été traité aussi par le peintre Smikros (Frœhner, *Catalog. Branteghem*, pl. 6 à 9; Gaspar dans *Mon. Piot*, IX, p. 37). La comparaison montre combien Douris s'est montré plus ingénieux dans les petits détails.

On a objecté qu'à ces scènes prennent part des personnages dont Homère ne parle pas : Athéné derrière Ajax, Artémis derrière Ménélas. Mais les conditions dans lesquelles était composé le décor des vases (ci-d. p. 833 à 839) expliquent la liberté avec laquelle les artistes interprétaient leurs souvenirs de récitations publiques. Décorateurs avant tout et obéissant aux exigences de la symétrie archaïque, ils n'hésitaient pas à équilibrer la composition au moyen de personnages accessoires. La présence de ces divinités est d'ailleurs justifiée par la scène même, Athéné s'opposant à Apollon comme patronne des Grecs, Artémis aidant Aphrodite à sauver l'amant d'Hélène et retenant le bras de Ménélas (Meier dans *Arch. Zeit.*, 1883, p. 22). L'idée est spirituelle et fine; ce n'est pas trop de deux déesses pour veiller sur les jours du beau Pâris.

L'exécution est admirable de netteté et de précision un peu sèche. Je renvoie au livre de M. Furtwaengler, *Ægina*, p. 343 et suiv., pour les comparaisons à faire entre les attitudes des combattants et celles des guerriers des frontons d'Egine. Un détail de technique montre avec quel soin Douris poussait à fond son esquisse (ci-d. p. 662, 862); on voit nettement le corps nu d'Eos entièrement dessiné sous la draperie et le trait des jambes passant à travers celles de Memnon. La coupe très bien conservée n'a souffert aucune restauration;

la qualité du noir brillant est d'une rare beauté. Le potier Calliadès que nous connaissons encore mal (peut-être est-ce le même qui a modelé un vase en forme de tête d'homme barbu ; Klein, p. 216 ; Wolters dans *Ath. Mitth.*, 1891, p. 154, note 2) paraît avoir été un fabricant de haute valeur. Je ne puis comprendre la façon dédaigneuse dont M. Hartwig (*op. l.*, p. 616) a parlé de ce vase, un des joyaux de notre collection. Je ne partage pas non plus son opinion sur la date assez basse qu'il lui assigne dans l'œuvre de Douris. La forme de la coupe, encore façonnée d'après le type ancien, courte et trapue, à parois épaisses et à vasque profonde, divisée en deux par un ressaut (F 54, 64 et suiv.), ne serait pas une preuve suffisante, puisque Brygos en a usé (*Wien. Vorleg.*, VIII, pl. 6 ; cf. G 147 de Hiéron). Mais l'archaïsme de la composition et du dessin dénote aussi une période ancienne. Le nom d'Hermogénès ne donne pas d'indication chronologique, car il ne revient pas ailleurs. Les quelques mots qui suivent ce nom n'ont pas encore reçu d'explication claire (Frœhner, *l. c.*, p. 39; Dümmler dans *Philolog. Woch.*, avril 1891, p. 469; Hartwig, p. 615).

G 116. — Coupe signée par le peintre Douris (Klein, p. 158, n° 15; Hartwig, *Meistersch.*, p. 613). Int. Une femme, probablement Amphitrite, verse à boire à Poseidon assis. — Rev. Le rapt de Thétis par Pélée et la fuite des Néréides vers le dieu Nérée assis auprès de sa femme Doris. — Voy. mon livre sur *Douris*, p. 65, 83. Avec beaucoup d'art l'artiste a fait servir une formule très courante, la libation (Hartwig, *op. l.*, index au mot *Spendescenen*), à la composition trilogique qui est la nouveauté du jour. Le drame entier a pour théâtre le rivage de la mer et pour acteurs des divinités marines. En haut les grands dieux; en bas le héros

Pélée saisissant Thétis, dont les transformations successives sont exprimées, suivant la convention traditionnelle, par un lion et par un serpent placés sur elle ou à côté d'elle (cf. G 53). Ses compagnes effrayées s'enfuient et viennent porter la nouvelle à leurs parents. On admirera le beau groupe formé par Nérée et sa femme qui se retourne en écartant son voile de sa figure (cf. Hartwig, p. 625). On y trouve tout préparé le célèbre motif de la frise du Parthénon, Zeus et Héra dans l'assemblée des Dieux (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 56, fig. 24). Presque à chaque pas, nous trouvons attestés les nombreux emprunts des sculpteurs aux peintres (ci-d. p. 633, 848, 849 ; cf. Michaelis, *Die arch. Entdeck.*, 1906, p. 279). C'est aussi pour nous une raison de penser que le modèle pictural appartenait à un art haut placé, et que Douris reproduit quelque grande fresque monumentale. Le sujet d'ailleurs se répète sur une autre coupe du Louvre (G 126), sur une troisième du potier Hiéron, et une quatrième du peintre Peithinos (Klein, p. 174; cf. Furtw.-Reichh., p. 114, pl. 24, où la coupe de Hiéron est rapportée, à cause du style et du sujet, à Douris). Toutes ces similitudes sont l'indice d'un modèle commun. — Le style est encore archaïque; la nymphe Doris tient un thon symbolique comme dans les vieilles peintures (F 199) ; les gestes des femmes qui fuient ont de la raideur, mais dans leurs attitudes et dans leurs draperies transparentes s'élaborent les chefs-d'œuvre futurs des statuaires (cf. Collignon, *Sculpt.*, II, fig. 112, 113). Le vase est malheureusement restauré en de nombreuses parties, surtout à l'intérieur, qui n'a conservé que le haut d'Amphitrite et une partie de la tête de Poseidon.

G 117. — Coupe signée par le peintre Douris (Klein, p. 159, n° 20; Hartwig, p. 612). Int. Hoplite grec

frappant un soldat perse renversé, qui tient un étendard. — Rev. Combats d'hoplites. — Voy. mon livre sur *Douris*, p. 101, 105. Douris a souvent traité les scènes de combats. Sept de ses coupes, formant une vingtaine de tableaux, sont consacrées à ce genre. Son esprit respectueux de la tradition et attentif aux leçons du passé y trouvait plaisir. On lui a reproché l'excès de monotonie, l'abus des formules toutes faites (ci-d. p. 953). Il est certain que le sujet était depuis plusieurs siècles un prétexte à décoration et que les modèles foisonnaient. La coupe du Louvre prouve cependant que Douris savait, à l'occasion, sortir de la banalité et se mettre en quête de compositions nouvelles. Son porte-étendard perse est un des très rares documents que nous possédions sur la physionomie de ces redoutables envahisseurs que la Grèce avait repoussés une première fois à Marathon, mais qui en 480 entrèrent dans Athènes vide de défenseurs et la ruinèrent de fond en comble. Je crois que l'exécution du vase, s'inspirant de quelque œuvre monumentale (cf. Dümmler dans *Bonner Studien*, p. 90), peut se placer entre les deux invasions, après 490. Il a été fait d'après le souvenir du costume et de l'équipement des Perses (cf. Lœwy dans *Jahrbuch*, 1888, p. 141; Dümmler dans *Rheinisches Mus.*, 1888, p. 359). L'art grec a eu plus souvent recours à l'allégorie et à l'évocation du passé héroïque pour glorifier la victoire nationale : combat des Grecs et des Troyens sur les frontons d'Egine; exploits d'Hercule et de Thésée sur le Trésor des Athéniens à Delphes, etc. Moins nombreuses sont les allusions directes à la guerre, comme celle qu'on croit voir dans la frise sculptée du petit temple de la Niké Aptère (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 101). C'est encore dans la peinture céramique qu'on trouve les images les plus précises et les plus instructives. La coupe du Louvre est du nombre, avec quelques autres

attribuées à Douris lui-même (Lœwy, *l. c.*, pl. 4) ou à [Onés]imos (Hartwig, *op. l.*, p. 515 et s.). La peinture a souffert d'importantes restaurations dans les revers et dans l'intérieur, où heureusement le soldat perse est le mieux conservé. Sur la figure de face donnée au Barbare voy. p. 846.

G 118. — Coupe signée par le peintre Douris et portant le nom de Chairestratos (Klein, p. 152, n° 2; Hartwig, p. 204). Int. Jeune pédotribe drapé, tenant la baguette fourchue avec laquelle il surveille les exercices des lutteurs; une éponge et un petit vase à huile, suspendus dans le champ, rappellent la toilette dans la palestre. — Rev. De chaque côté, éphèbes nus tenant un disque ou des haltères et s'exerçant sous la surveillance de pédotribes barbus. — Voy. mon livre sur *Douris*, p. 29, 104, et pour ces scènes de gymnastique, P. Girard, *L'éduc. ath.*, p. 194 et suiv. C'est un sujet que l'artiste a traité avec une certaine prédilection (Klein, n°s 1, 2, 4, 5, 6, 9). La peinture est vive et familière, tracée d'un pinceau rapide. Il semble que dans ces esquisses légères aucun modèle ne se soit interposé entre l'artiste et la nature. Il a vu ces corps jeunes et souples, il les a croqués sur l'argile (ci-d. p. 823, 825, 828). De là un certain abandon dans le dessin, une insouciance de la composition qui étonne les archéologues portés à rechercher dans tous les vases une unité absolue d'invention et une création originale des industriels. Comme nous l'avons montré (ci-d. p. 838; *Douris*, p. 107), les sources d'inspiration sont diverses et le style de l'auteur transparaît mieux dans les scènes familières, qu'il reproduit le plus souvent d'après nature, que dans les sujets mythologiques où il dispose de modèles nombreux. De là les disparates et les différences déconcertantes que nous avons déjà constatées dans l'œuvre

d'un même fabricant, mieux encore, sur le même vase (G 104). Sans la signature, comment pourrions-nous attribuer à la même main la coupe de Memnon (G 115) et celle-ci, ou encore l'Ephèbe au lièvre (G 121)? D'autres coupes de Douris offrent des transformations de style aussi radicales (cf. Furtw.-Reichh., p. 115 et p. 268, pl. 53, 54). Il en résulte que les chronologies proposées pour ses œuvres restent discutables (cf. Hartwig, p. 200 et suiv., 583 et suiv.; Reisch dans *Röm. Mitth.*, 1890, p. 336). Il échappe, plus que les autres, par sa souplesse, à une codification régulière. Remarquons seulement que le nom de l'éphèbe Chairestratos range le vase du Louvre dans une série de coupes qui sont contemporaines des guerres Médiques ou mêmes antérieures (Klein, *Liebl.*, p. 98). On y peut bien étudier ce qui paraît avoir été la manière de Douris : des proportions déjà polyclétéennes dans le torse, des jambes longues et une tête petite, un profil de visage typique avec le menton très fort, un nez assez court, une bouche droite et fermée avec l'indication de la lèvre inférieure pendante. Certaines œuvres de sculpture qui avoisinent les guerres Médiques offrent, en particulier dans le profil des figures, des détails semblables (cf. Furtwaengler, *Ægina*, p. 323, fig. 259). Sous les anses, des sièges sur lesquels on a posé les vêtements; dans le champ, des éponges et autres instruments de toilette athlétique qui meublent la composition. Enfin le grand nombre des personnages réunis sur les revers (six de chaque côté) marque aussi dans l'art une tendance nouvelle.

G 119. — Fragment de coupe signée par le peintre Douris (Klein, p. 153, n° 4; Hartwig, p. 204, note 1). Int. Pédotribe barbu, tenant la baguette. — Rev. Ephèbes luttant dans la palestre. — Le vase devait être

très beau ; le vernis noir est admirable, le dessin rigoureux et serré. Il rentre dans la même série que le précédent.

G 120. — Fragment de coupe signée par le peintre Douris (Hartwig, p. 204, note 1, a rectifié l'erreur de M. Klein, p. 153, n° 4; j'ai retrouvé dans les fragments du fonds Campana ce morceau qui avait disparu). Int. Ephèbe nu tenant une phiale à libation. Les revers manquent. — On peut étudier à loisir le type classique de l'éphèbe grec, tel que Douris l'a compris, plein de jeunesse et de force, la perfection de sa technique et de sa couleur noire (cf. pour le sujet une autre coupe attribuée à Douris, *Journ. hell. stud.*, 1889, pl. 1).

G 121. — Coupe signée par le potier Python et le peintre Douris, et portant le nom d'Hippodamas (Klein, p. 156, n° 10; Hartwig, p. 584). Int. Ephèbe assis, tenant sur ses genoux un lièvre. Autour de lui, en zone, dix groupes de deux personnages (un éphèbe assis conversant avec un homme debout) forment un large encadrement. — Rev. Même sujet de l'éphèbe assis causant avec un homme debout; ce groupe est répété trois fois sur chaque revers. Dans les champs sont suspendus des lyres, des sandales (?) et autres instruments indéterminés. — Voy. mon livre sur *Douris*, p. 107 à 109. L'idée d'enrichir l'intérieur d'une zone de personnages appartient aux peintres de vases à figures noires, et M. Hartwig a dressé la liste des coupes ainsi décorées, qui se prolongent dans le courant du ve siècle (*op. l.*, p. 584, note 1). La composition de Douris est faible et monotone, comme nous l'avons remarqué pour les sujets tirés de la vie ordinaire (G 118). Tout le charme réside dans la grâce du groupe tant de fois répété, où l'artiste a essayé

d'introduire quelque variété par des différences d'accessoires, de gestes, de costumes, et surtout dans le tableau central où le jeune homme considère avec tendresse le lièvre apprivoisé, qui dans les maisons athéniennes du ve siècle jouait un peu le rôle du chat chez nous (cf. P. Girard, *op. l.*, p. 113; *Dict.* Saglio, art. *Bestiæ*, p. 699). On remarquera les coups de pinceau, d'un noir plus délayé et plus léger, qui rendent la robe de l'animal. La marque ronde, imprimée au centre de la coupe et formant comme une tache plus foncée que le reste, indique que dans le four on avait posé par-dessus celle-ci une autre coupe dont le pied rond a produit cette empreinte (sur ces accidents dus à des contacts voy. ci-d. p. 680). Le fabricant Python travaillait déjà au temps d'Epictétos (Klein, p. 103) et il a exécuté plusieurs coupes peintes par Douris (Furtw.-Reichh., pl. 53, 54). Sa carrière a dû être assez longue et son atelier important. La structure de notre vase, malheureusement très recollé et réparé, est fine et légère. Le nom d'Hippodamas se rencontre sur des vases de Hiéron (Klein, *Liebl.*, p. 103), dont l'activité est assez intimement liée à celle de Douris; mais il me paraîtrait téméraire de suivre M. Hartwig dans toutes ses conclusions sur le moment où Douris aurait rompu avec l'influence d'Euphronios pour s'attacher à Hiéron (*Meistersch.*, p. 586-587). De telles inductions me semblent purement imaginaires. Car on pourrait tout aussi bien supposer que Hiéron, plus jeune, s'est attaché à Douris.

G 122. — Coupe signée par le peintre Douris (elle n'est signalée ni par M. Klein ni par M. Hartwig). Int. Femme escortée d'un chien et jouant de la lyre. — Rev. A. Ephèbe assis, tenant un lièvre sur ses genoux. B. Ephèbe debout. — La signature fragmentée Δο[ρ]ις [ἔγραφ]σ[εν] n'est pas tracée comme d'ordinaire; les

lettres sont plus espacées, le Δ n'a pas la forme usitée. Pourtant je ne doute pas que l'œuvre ne doive être rattachée à cet atelier. Dans les parties non restaurées des personnages, dans le manteau de la femme, dans l'attitude de sa tête levée, dans le profil de l'éphèbe, on reconnaît le style et le coup de pinceau ferme du maître, avec une esquisse très poussée et entamant l'argile profondément. La similitude du sujet de l'Éphèbe au lièvre, la façon de rendre le pelage de la bête (cf. G 121) confirment cette impression. Même le changement dans la composition, l'isolement de deux petits sujets sur les revers, se substituant à la composition touffue des autres coupes, reste dans le caractère de Douris qui aime les traditions du passé : c'est un retour au décor d'Epictétos (G 5). Les restaurations sont nombreuses dans ce vase.

G 123. — Coupe attribuée au peintre Douris (Hartwig, *Meistersch.*, p. 616, pl. 68 ; *Douris*, p. 121). Int. Zeus emportant dans ses bras une femme endormie. — Rev. Conversations entre éphèbes et hommes barbus. — Je crois que M. Hartwig a raison de reconnaître dans ce vase non signé la main de Douris : tous les détails de l'exécution, de l'esquisse, du profil des figures, des proportions élancées avec les têtes petites, du méandre mêlé de croix, sont caractéristiques. C'est même une des belles œuvres du maître. La question de savoir pourquoi des vases aussi achevés n'ont pas été jugés dignes de l'estampille reste obscure (ci-d. p. 700). Le nom de la femme n'étant pas écrit ou s'étant perdu, nous ne savons pas à quelle aventure amoureuse du dieu l'artiste fait allusion, car elles sont nombreuses ; M. Hartwig voudrait y reconnaître Héra (p. 617). Mais ce qu'on peut admirer ici, c'est l'air de jeunesse irrésistible et souveraine de ce Don Juan céleste, la gracieuse attitude du corps endormi qui semble

peser si peu dans ses bras. C'est bien l'Olympe du ve siècle, avec sa familiarité vivante et saine, si éloignée de l'art conventionnel et froid que nous a légué la sculpture gréco-romaine. Nous sommes encore dans le rayonnement de l'esprit homérique et dans le courant de la source vive où la Grèce a puisé ses dieux. On comprend, en regardant cette peinture, les modèles que Phidias a eus sous les yeux et de quelles leçons il a été nourri. — La composition des autres tableaux, d'une exécution excellente, mais banale, nous achemine vers le temps où les revers seront totalement sacrifiés au sujet intérieur. On y peut étudier des raccourcis de jambes et de pieds, des recherches d'yeux de profil, des mains et des draperies qui montrent tous les progrès accomplis par le dessin grec de cette époque (ci-d. p. 845, 854). Même quand il néglige la composition, Douris reste un technicien admirable et très instructif.

G 124. — Coupe attribuée au peintre Douris (Hartwig, p. 621, n° 5). Int. Homme et femme en conversation. — Rev. Préparatifs de départ pour la guerre; hommes drapés et guerriers armés conversant; un éphèbe et une femme sont mêlés à la scène. — Même en l'absence de signature, la main du peintre est encore ici très reconnaissable. Le style des revers et la composition sont semblables à ceux de la coupe précédente (cf. aussi Furtw.-Reichh., pl. 54). L'encadrement en grecque mêlée de croix, la palmette double sous les anses (ci-d. p. 872, 873) désignent également l'atelier de Douris. C'est un vase de fabrication courante, dont le sujet est sans intérêt, mais où l'on peut étudier les qualités essentielles du style de Douris, avec son esquisse très poussée et comme creusée dans l'argile, son noir éclatant, ses traits de pinceau ténus et saillants.

G 125. — Fragment de coupe attribué au peintre Douris (il n'a pas été signalé). Int. Guerrier faisant libation sur un autel (tout le haut manque). — Rev. Ephèbes conversant avec des hoplites; des coupes dans le champ et une œnochoé tenue par un éphèbe indiquent les libations avant le départ pour la guerre (l'autre revers manque). — Même style et composition analogue à la précédente. Voy. aussi une coupe de la Bibliothèque Nationale (De Ridder, *Catalogue*, n° 540). La large bordure noire qui orne l'himation et traverse la poitrine en diagonale se retrouve dans G 123 et 124.

G 126. — Coupe attribuée au peintre Douris (Hartwig, p. 623, n° 14). Int. Thésée précipite Skiron dans la mer; un rocher et une tortue indiquent le rivage. — Rev. Enlèvement de Thétis par Pélée; les Néréides s'enfuient, Doris et Nérée debout assistent à la scène. — Ce sont des rééditions presque textuelles de compositions que nous avons déjà vues (G 104 et 116). L'histoire de ce vase, d'abord mal restauré (avec un Thésée ailé!), a été faite par M. Benndorf qui a réuni la liste des représentations similaires (*Bullettino Inst.*, 1865, p. 156). Malgré l'obscurité de la question relative à l'absence des signatures (ci-d. p. 700), il me semble qu'on peut se rendre compte ici des conditions dans lesquelles le vase a été exécuté. Le type des sujets était alors arrêté et devenu classique; circulant dans les ateliers, il était répété à de nombreux exemplaires, chacun se réservant d'y introduire de légères variantes de détail (ci.-d. p. 835). L'invention étant nulle, il n'y avait plus lieu de réclamer sa part personnelle en signant. Une coupe du musée de Berlin (Furtwaengler, *Antiquar.*, n° 2288; Panofka, *Tod der Skiron*, pl. 1 et 2) reproduit le tableau intérieur sous un aspect très semblable. Que ces coupes soient de la main de Douris, ou d'un élève travaillant d'après lui et complè-

tement rompu à la technique du maître (nos copistes modernes et nos graveurs arrivent à des assimilations aussi exactes), elles ne peuvent être détachées de l'ensemble. Ici les têtes de femmes sont pareilles à celles d'Eos (G 115) et à celles des Néréides (G 116). On remarquera dans la figure de Thésée que le dessin de l'œil de profil devient beaucoup plus correct (ci-d. p. 854). Les parties pileuses du corps de Skiron indiquent aussi une époque plus avancée que celle de la coupe d'Euphronios (G 104) et plus rapprochée de Brygos (G 152). Une coupe de la Bibliothèque Nationale (De Ridder, *op. l.*, n° 539), représentant Pélée et Thétis, offre un style analogue.

G 126 *bis*. — Fragment de coupe attribué au peintre Douris (il n'a pas encore été signalé). Int. Restes d'un homme couché sur un lit de banquet. — Rev. Restes d'un lit de banquet. — Malgré la mutilation des sujets, je crois qu'on ne peut pas méconnaître la main de Douris dans l'exécution des détails, dans le type de l'encadrement semé de croix, dans la double palmette du revers, etc. (cf. Klein, n° 12).

Nous placerons immédiatement après les coupes de l'atelier de Douris les vases portant des noms d'éphèbes qui se rattachent chronologiquement au même artiste.

G 127. — Coupe portant le nom de Chairestratos (Klein, *Liebl.*, p. 99, n° 11 ; Hartwig, *Meistersch.*, p. 202, pl. 19 et 20). Int. Ephèbe lyriste. — Rev. Kômos ou apprêts de banquet ; éphèbes portant des filets à provisions, des outres, des vases ; une femme nue danse en tenant une coupe. — Pour Chairestratos cf. G 118. En comparant le sujet analogue traité dans l'atelier de Paidikos (G 82), on se rendra compte des progrès introduits dans l'étude du torse dessiné de trois

quarts, dans la beauté des proportions, dans le réalisme des têtes. L'air extatique du jeune homme, chantant la tête renversée, la bouche ouverte, appelle le souvenir des œuvres postérieures de la grande sculpture, comme la Ménade de Scopas (cf. Treu dans *Mélanges Perrot*, p. 317), et montre les modèles expressifs que la peinture attique proposait depuis longtemps aux artistes (ci-d. p. 849, 958). Sa barbe légère est rendue par un noir délayé, jauni à la cuisson, qui vise à faire du blond, technique que perfectionna encore l'atelier de Brygos (G 152). La kermesse débraillée des revers est traitée avec une fougue et une joie de vivre qui évoque les compositions audacieuses d'Epilykos (G 11 à 14; cf. dans le cycle d'Euphronios Hartwig, *op. l.*, pl. 7, 8, 11). M. Hartwig remarque avec raison (p. 205) l'attitude souvent répétée de la tête inclinée en avant, qui devient une sorte de *leitmotiv* dans la peinture de cette époque (G 34) et dont la sculpture jusqu'à Phidias tirera largement parti pour en faire un de ses moyens d'expression favoris; elle s'oppose heureusement à l'attitude contraire du joueur de lyre. Dans cet art qui laisse aux visages une impassibilité conventionnelle, tous les moyens d'action sont dans les gestes et dans les attitudes. Les parties restaurées sont nombreuses dans les revers.

G 128. — Fragment de coupe portant le même nom de [Chairest]ratos (il n'est pas mentionné dans les *Liebl.* de Klein). Int. Ephèbe chantant et jouant de la lyre (le reste manque). Même attitude que le précédent.

G 129-130. — Fragments de coupes portant le nom de Panaitios (non signalés). Les coupes marquées de ce nom sont nombreuses et importantes dans le cycle d'Euphronios et de Douris (Klein, p. 106; Hartwig,

p. 222, 444). Les fragments du Louvre ont peu d'importance. Sur l'un, Silène cherchant à saisir une femme (probablement une Ménade qui se défend avec son thyrse; cf. Klein, p. 107, nos 5 et 6); sur l'autre, éphèbe dansant et jouant des crotales (cf. Klein, *id.*, n° 2).

G 131. — Fragment de coupe portant le nom d'Aristagoras (Klein, p. 100, n° 2; Hartwig, p. 226, fig. 31). Rev. Deux éphèbes, les mains armées du ceste, luttent à coups de poing; le sang coule de leurs visages. — Le nom d'Aristagoras est uni à celui de Douris sur un très beau vase signé (Klein, *Meist.*, p. 161). La terrible lutte du pancrace, la boxe moderne, est rendue avec une énergie et un réalisme qui font regretter la perte du reste des tableaux (cf. la coupe de Douris, Klein, *Meist.*, p. 152, n° 1, et la coupe au nom de Panaitios, *Liebl.*, p. 108, n° 10).

G 132. — Fragment de coupe portant le nom de Lachès (Klein, p. 96, n° 4; Hartwig, p. 570, pl. 63). Int. Homme tenant une coupe et chantant. — Rev. Trois éphèbes s'exerçant dans la palestre (le reste manque). — Le nom de Lachès n'est lié à Douris par aucune inscription précise; mais il est certainement contemporain et se trouve sur un vase qu'on s'accorde à attribuer à Douris (Klein, p. 96, n° 7). On retrouve dans la tête renversée de l'homme le même sentiment que dans G 127, 128. Les éphèbes du revers appartiennent au même cycle, mais le profil des têtes, les proportions, les détails de technique (contour des cheveux incisé, esquisse peu visible) sont différents de ce que nous connaissons jusqu'à présent de Douris (cf. G 118). Le méandre formant l'encadrement intérieur est d'une forme spéciale qui se retrouve sur des coupes au nom de Lysis (Hartwig, pl. 70). La silhouette du jeune homme drapé et penché, s'appuyant sur son bâton

dans une attitude que reprendront plus tard les sculpteurs de la frise des Panathénées (ci-d. p. 849), est un morceau exquis. — C'est par erreur que M. Klein a attribué au Louvre une autre coupe avec le nom de Lachès (*Liebl.*, p. 96, n° 6).

G 133. — Coupe portant le nom de Lysis (Klein, p. 115, n° 10; Hartwig, p. 650). Int. Éphèbe puisant du vin dans un cratère. — Rev. Banquets; éphèbes et hommes couchés sur des lits, buvant, jouant de la flûte. — Les coupes marquées de ce nom sont également nombreuses; on s'accorde à les ranger dans le cycle de Douris. Le nom de Lysis figure déjà sur le cratère de Smikros et on se demande si c'est un autre Lysis plus ancien (Furtw.-Reichh., II, p. 7). Dans ces coupes on trouve souvent des motifs analogues à ceux de Brygos (cf. l'éphèbe à longue bandelette avec pl. 34 d'Hartwig). On sent la prédilection des peintres de l'époque pour les attitudes de têtes renversées dans le geste las de l'homme qui porte la main à sa tête et qui rend si bien la fatigue pesante de l'ivresse. Le dessin est rapide et facile, mais ferme; c'est l'œuvre d'un homme qui possède à fond le répertoire des motifs en usage et les combine avec aisance, mais qui ne vise pas à l'originalité. Le tableau intérieur se retrouve identique sur une autre coupe au nom de Lysis (Hartwig, p. 650).

G 134. — Coupe fragmentée avec le même nom (elle n'a pas été encore signalée). Int. Ephèbe tenant sa canne recourbée et tendant le bras recouvert de son manteau, comme pour se défendre contre un assaillant. — Rev. Réunion d'éphèbes (on ne voit que les pieds). — Pour l'attitude du personnage à l'int., cf. Hartwig, p. 47, et pour la comparaison avec une autre coupe portant le nom de Lysis, *id.*, pl. 70. Pour la

pose du personnage penché et appuyé sur sa canne cf. G 132. La grande canne à bec recourbé, à tige noueuse, apparaît très souvent dans la main des personnages du temps (G 127, 132, etc.). C'était un signe d'élégance et de richesse, comme au XVIIe siècle la grande canne à pomme des contemporains de Louis XIV (*Dict.* Saglio, article *Baculus*, p. 641). On remarque dans le décor des revers une feuille accostée de rinceaux qui se retrouve sur plusieurs vases de la même série (Hartwig, p. 651).

G 135. — Coupe portant le même nom (Klein, p. 115, n° 9 ; Hartwig, p. 652). Int. Femme jouant de la double flûte devant un homme étendu sur un lit de banquet ; le nom de Lysis est inscrit sur la coupe placée près de lui. Pour les inscriptions placées sur des meubles et autres accessoires, cf. Wolters dans *Ath. Mitth.*, 1905, p. 401. — Rev. Retour d'Héphaistos monté sur un mulet et ramené dans l'Olympe par Dionysos escorté des Silènes et des Ménades. — Les types de la joueuse de flûte avec les joues gonflées, de l'homme posant la main sur sa tête, les grandes bandelettes nouées autour de la tête se retrouvent dans G 156 de Brygos et dans quelques autres de l'atelier d'Hiéron (G 143) qui reproduisent aussi l'encadrement en grecque serrée. Mais l'exécution est ici plus soignée et plus sèche, la draperie plus conforme à la tradition archaïque. L'influence de Douris apparaît dans le tableau intérieur. Par l'effet d'une longue tradition, les seins de l'homme sont rendus au moyen d'une rosace de points (G 7, 103 ; cf. Furtw.-Reichh., pl. 48). Le sujet des revers procède d'une très ancienne inspiration qui remonte jusqu'au vase François (ci-d. p. 614) ; on croit que Douris lui-même avait traité ce sujet (Hartwig, p. 623, 653) et on le retrouve encore chez un artiste du groupe Brygos (G 162). Les parties res-

taurées sont nombreuses dans la coupe du Louvre. L'allure des personnages ne manque pas d'une certaine fougue, sans égaler celle des belles compositions de Brygos (Hartwig, pl. 32, 33), ni la majesté plus solennelle des compositions ultérieures (G 421).

G 136. — Coupe portant le nom d'Aristeidès (Klein, p. 96; M. Emmanuel, *Orchestique grecque*, p. 262, fig. 531). **Int.** Guerrier dansant la pyrrhique, accompagné par un joueur de flûte. Rien sur les revers. — C'est un document précieux pour cette danse célèbre qui n'est pas connue par un grand nombre de monuments (Emmanuel, *l. c.; Dict.* Saglio, art. *Panathenaia*, p. 310). Près du danseur une inscription complète, mais peu intelligible, que M. Klein restitue par εἶ συ κα-[λός] (?), tu es beau.

G 137. — Amphore portant le nom d'Archinos (Klein, p. 142). De chaque côté du col : A. Niké courant. B. Niké volant, tenant une phiale et une œnochoé. — On connaît trois jolies amphores de ce type et portant ce nom. Le dessin, plus léger et plus avancé en date, appartient à l'école de Douris par le type des visages, les draperies de la femme courant (cf. G 116), la palmette placée sous l'anse et la bande d'oves sur l'épaule. On peut comparer le sujet à celui que porte un joli osselet peint, signé de Syriskos (Klein, *Liebl.*, p. 130; Hartwig, p. 678). Ces gracieuses silhouettes de femmes annoncent et préparent les charmantes créations dues à Sotadès et à l'auteur de l'osselet du Musée Britannique (*Catalog. Brit. Mus.*, III, D 5 à 10; E 804). Les sujets isolés sur le col sont déjà usités dans les écoles anciennes (F 100 et suiv., G 2, 3, 30).

Les spécimens suivants me paraissent former une

transition logique entre le groupe Euphronios-Douris et celui d'Hiéron-Brygos.

G 138. — Coupe portant les noms de seize personnages, éphèbes et hommes : Chilia[r]chos, Anristotélès (*sic*), Eu[c]l[è]s, Outimidès, Dionysios, L..thémis (?), Cléocritos, Léodik[o]s, C[all]imachos, [...]lon, [...]on, [..]ias, Ca[l]liphon, Philon, Euph[i]létos, Eu[....]dès (Hartwig, p. 590, pl. 65 et 66; Kretschmer, *Vaseninschr.*, p. 235). Int. Dionysos reçoit dans son canthare le vin versé par un éphèbe. Tout autour, en encadrement, un joueur de flûte et un chef de procession conduisent une théorie de vingt-six personnages drapés, éphèbes et hommes barbus, marchant deux par deux. — Rev. A. Joueur de flûte conduisant quatre autres groupes semblables. Rev. B. Deux hommes et trois éphèbes, appuyés sur leurs cannes, semblent considérer la procession. — Ce vase, d'une importance exceptionnelle par le sujet représenté et par l'abondance des inscriptions, appartient sûrement au cycle de Douris; mais je serais moins disposé que M. Hartwig à l'attribuer au maître lui-même. Les ressemblances de composition sont grandes avec certaines œuvres de ce peintre (surtout avec G 121), mais l'exécution est différente (cf. la figure du Dionysos dans une coupe de Douris, *American Journ. of arch.*, 1900, p. 185, pl. 1). Les proportions plus courtes, la recherche des visages de face, les petits pointillés des vêtements; les bandelettes ornées qui ceignent les cheveux, introduisent des liens de parenté avec Brygos. Le nom de Philon revient sur une coupe attribuée à Brygos (Hartwig, pl. 34). Mes lectures diffèrent en certains points de celles de M. Hartwig (Erothémis, Alkimachos, Euthymidès). Bien qu'aucun des noms inscrits ne soit suivi de καλός, il n'est pas douteux que l'auteur n'ait voulu consacrer les noms de ses amis et clients préférés. Il

les montre réunis dans une cérémonie qui a trait au culte de Bacchus (M. Hartwig y voudrait voir les Οἰνιστήρια), s'avançant par les rues processionnellement, tandis que d'autres personnes les regardent passer. C'est déjà, en germe, la composition de la frise des Panathénées (Hartwig, p. 595), et, de même que nous retrouvions tout à l'heure l'épisode des dieux assis (G 116), de même, ici, nous voyons se former le sujet de la procession elle-même. On ne saurait trop insister sur l'abondance des modèles ainsi fournis aux auteurs du Parthénon (ci-d. p. 849). Nous ne pouvons douter que le céramiste n'ait puisé lui-même son inspiration dans quelque grande décoration. Le caractère synthétique de la composition, la trilogie qui réunit les trois tableaux répond aussi aux idées en vogue (ci-d. p. 830).

G 139-140. — Fragments de coupe portant les noms du peintre (?) Apollodoros et de l'éphèbe Euryptolémos (Klein, p. 105; Hartwig, p. 630, pl. 69). Int. Ephèbe sur un lit de banquet, jouant au kottabos avec une coupe; près de lui, le nom d'[Eu]ryptolémos. — Rev. Bas de personnages drapés sur des lits de banquet. Sur deux autres fragments de revers (qui pourraient appartenir à la même coupe, mais sans certitude absolue), éphèbes étendus, jouant au kottabos ou tenant une lyre, etc.; près d'eux, les noms d'Apollod[oros] et d'[E]uryptolém[os]. — Le nom d'Apollodoros a fourni à M. Hartwig l'occasion de faire place à un nouvel artiste dans le groupe avoisinant Douris, en rapprochant ce nom d'une signature incomplète [...] ὁδωρος ἔγραφσεν qui se trouve sur un fragment de coupe (*Meistersch.*, pl. 69, n° 1). En étudiant ces débris et en les rapprochant d'autres vases non signés, l'auteur a tenté de reconstituer l'œuvre entière d'un peintre qui, à côté de Douris, constituerait

une personnalité très originale par la précision minutieuse du dessin, la perfection achevée des petits détails, l'emploi d'un blanc crémeux pour faire de longues bandelettes nouées autour de la tête des éphèbes et sur lesquelles est inscrite en petites lettres rouges l'ordinaire invocation : ὁ παῖς καλός (cf. *Journ. hell. stud.*, XIV, pl. 3, et la fig. 1335 du *Dict.* Saglio). Mais cette reconstitution reste hypothétique, car le nom d'Apollodoros pourrait ici être suivi d'un simple καλός et la signature incomplète citée par M. Hartwig se prêterait à d'autres restitutions que le nom d'[Apoll]odoros. Toutefois il reste acquis que l'auteur se distingue, en effet, de la manière de Douris par toutes sortes de petits détails et qu'il a un style très personnel. Je le comparerais surtout à Brygos par l'extraordinaire précision des détails et par certains procédés de chevelures en mèches courtes et drues, exécutées par-dessus le fond noir uni (cf. G 152). Le hardi raccourci de la jambe gauche nue, sèche et maigre, rappelle des œuvres plus anciennes du cycle d'Euphronios (Hartwig, pl. 14, 15). C'est ce modelé difficile que Smikros essayait déjà d'exprimer gauchement dans un détail de son stamnos, que M. Gaspar me paraît avoir expliqué à tort comme une cnémide (*Mon. Piot*, IX, p. 18).

Le fabricant Hiéron a été traité, en général, assez dédaigneusement et mériterait d'être étudié à part, comme l'ont été ses émules Euphronios, Douris et Brygos (sur lui voy. Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 201-214 ; Hartwig, *Meistersch.*, p. 270 et suiv. ; Pollak, *Zwei Vas. aus d. Werkstatt Hierons*, 1900 ; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas.*, p. 236 ; Walters-Birch, *Pottery*, I, p. 436). Sans doute, nous ne connaissons pas de lui d'œuvres aussi belles que l'*Antée* d'Euphronios (G 103), l'*Éos* de Douris (G 115) et l'*Ilioupersis* de Brygos

(G 152). C'est pourquoi, dans le quatuor des grands fabricants du ve siècle, il apparaît inférieur aux autres. On a pu lui reprocher sa complaisance pour les conversations amoureuses avec des éphèbes et des femmes, dont il a multiplié les images avec une certaine monotonie (Klein, n°s 1 à 8; G 142, 143, 147, 148, 149). C'est un motif très goûté aussi par Douris (G 121, 123), et il n'est pas étonnant que le désir de satisfaire aux goûts de leur clientèle ait amené les fabricants à répéter à satiété certains sujets. Nous avons heureusement autre chose pour apprécier Hiéron. Il ne faut pas oublier que dans son abondante production (plus de 25 vases signés), on compte des œuvres de premier ordre qui nous rendent l'esprit et l'ordonnance de très beaux modèles disparus, comme l'*Hélène et Ménélas*, le *Jugement de Pâris*, l'*Enlèvement du Palladion*, *Télèphe chez Agamemnon*, l'*Ambassade auprès d'Achille* (G 146). Le sens dramatique y est développé autant que chez les autres, parfois avec le même feu, la même gesticulation expressive que chez Brygos (voy. surtout Pollak, *op. l.*; Furtwaengler, *Antiquar. Berlin*, 2290; Furtw.-Reichh., pl. 46).

Nulle part la distinction entre le fabricant et le peintre ne se pose avec plus de force qu'à propos d'Hiéron (ci-d. p. 697 et suiv.). Un vase portant l'estampille de ce potier a été peint par Macron (Klein, p. 172, n° 24), dont nous ne connaissons d'ailleurs aucun autre ouvrage. M. Furtwaengler en a conclu que tous les vases fabriqués chez Hiéron avaient pu être peints par Macron (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 383). Mais on remarque dans l'ensemble de ces vases signés des différences de style et d'exécution assez notables pour faire croire à l'intervention de plusieurs dessinateurs, et non pas d'un seul (Klein, *Meist.*, p. 21; Hartwig, p. 301-303, 436; Pollak, p. 25-26). C'est ce que nous avons admis

nous-mêmes pour d'autres fabricants, comme Nicosthènes et Panphaios (ci-d. p. 760, 762). Le champ reste donc ouvert aux hypothèses, soit qu'on admette des changements de manières chez le même peintre, soit qu'on admette la collaboration de plusieurs artistes. Pour nous, la solution vraisemblable réside dans une direction d'ensemble donnée par le chef de fabrique, sous forme de « cartons » et de modèles, avec des variétés de style résultant des modèles eux-mêmes ou de l'emploi de plusieurs décorateurs (ci-d. p. 702).

Un canthare signé (Pollak, p. 29) nous fait connaître que Hiéron était fils de Médon. Comme Euthymidès, fils de Polios, il se fait gloire d'une généalogie qui sans doute le rangeait au nombre des citoyens libres (ci-d. p. 695).

G 141. — Coupe signée par le potier Hiéron (Klein, *Meist.*, p. 167, n° 9). Signature gravée dans le noir de l'anse droite. — Int. Homme tenant en laisse un lièvre qu'il amène à un éphèbe. — Rev. A. et B. Scènes de kômos, éphèbes et hommes portant des vases, joueuse de flûte, joueur de lyre. — Le sujet n'offre rien de nouveau (cf. Hartwig, pl. 11, 20, 36, 47). Une autre coupe faite dans le même atelier (*id.* pl. 29) reproduit des figures très analogues à celle-ci : c'est la répétition d'un type qui devient comme une sorte de cliché courant. Pour la présence du chien mêlé à ces joyeux compagnons, comparez des peintures de Peithinos (*id.*, pl. 25, 26). La façon d'indiquer au moyen d'une spirale le pli d'étoffe retenu par la main cachée sous la draperie (éphèbe à l'int.) se retrouve ailleurs (G 138); c'est un reste de tradition archaïque (voy. la plaque peinte d'Athènes, *Ephém. arch.*, 1888, pl. 11). La musculature des corps nus est traitée en noir délayé et bruni d'une

façon particulièrement soignée. Les proportions des corps sont très élancées. Le style, analogue à celui des vases suivants, n'est pourtant pas identique. On remarquera l'encadrement en grecque serrée, sans croix, l'absence de palmettes décoratives, la suppression des inscriptions nommant les personnages, la signature incisée, qui sont des traits caractérisques de cette fabrique. Un des revers du vase est fortement endommagé.

G 142. — Coupe signée par le potier Hiéron (Klein, p. 164, n° 3; Hartwig, p. 281; cf. Heuzey dans *Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1875, p. 15). Signature gravée sur l'anse. — Int. Homme conversant avec un éphèbe assis qui joue de la lyre. — Rev. A et B. Douze personnages groupés deux par deux; conversations entre hommes et éphèbes qui reçoivent des cadeaux, bourse à osselets, coq, lièvres. — La composition rappelle celle de Douris (G 121, 123), avec certaines particularités de style propre à la fabrique de Hiéron : le dessin de la bouche très lippue chez les éphèbes, l'indication des parties pileuses sur la poitrine des hommes, le dessin curviligne et un peu lâche des draperies, etc. On comparera encore l'éphèbe assis jouant de la lyre avec celui de Douris dans l'*Intérieur d'école* et celui de Pistoxénos dans *l'Education d'Iphiclès* (P. Girard, *Educat. ath.*, fig. 7, 9, 16); on se rendra compte ainsi de l'ingéniosité des peintres à créer des sujets différents avec des personnages semblables (ci-d. p. 840). La même remarque s'impose dans la fabrication des terres cuites (Pottier, *Statuettes de t. cuite*, p. 254); c'est le fondement de l'art industriel. — La coupe du Louvre a été réparée dans l'antiquité, au moyen d'une tige de bronze qui réunit le pied à la vasque.

G 143. — Coupe signée par le potier Hiéron (Klein, p. 166, n° 8). Signature gravée sur l'anse. — Int. Homme penché vers une femme assise qui le prend par la tête. — Rev. A. et B. Entretiens d'hommes et d'éphèbes avec des femmes qui reçoivent en cadeau une couronne, une bourse, etc. — C'est le développement du thème amoureux, cher à Hiéron. Le style est le même que dans le précédent; draperies en lignes ondulées et espacées, indication de parties pileuses sur la poitrine d'un homme; profil des bouches lippues. On remarquera le beau dessin du corps sous la draperie (femme assise), la chevelure blonde d'une autre femme, détail de technique qu'on retrouve chez Brygos (G 152). Pour la large bandelette retombant sur la nuque, cf. G 135.

G 144. — Coupe signée par le potier Hiéron (Hartwig, p. 270, n° 2; *Gazette arch.*, 1888, p. 175). La signature est peinte, et non gravée, dans la partie claire de l'anse (cf. Pollak, *op. l.*, p. 29). — Int. Silène saisissant et embrassant une Ménade qui tient par la queue une panthère. — Rev. A et B. Dionysos et son thiase, neuf Silènes et Ménades qui portent des vases, qui jouent de la lyre, de la flûte, des crotales. — Hiéron a beaucoup pratiqué ce genre bachique; il y a trouvé la matière d'une fort belle composition, les Ménades échevelées et dansant de la coupe de Berlin (Klein, n° 11), qui attestent une fois de plus que l'on peut chercher dans la peinture les origines de maints chefs-d'œuvre de la statuaire, comme la *Ménade* de Scopas (cf. *Mon. Ass. Etud. gr.* p. 1889, p. 23 et suiv.). Sans atteindre au même brio, la coupe du Louvre s'en rapproche dans la composition des revers, où la frénésie des Ménades s'exprime par le désordre des chevelures, par les gesticulations des mains. C'est comme une illustration anticipée des *Bacchantes* d'Eu-

ripide. Le style est remarquablement soigné et apparenté à celui du groupe Brygos dans des scènes analogues (Hartwig, pl. 32 à 36); les proportions courtes des personnages décèlent l'influence de certains modèles pris dans le grand art ou dans les produits des autres ateliers. M. Hartwig (p. 78) rappelle les compositions similaires d'Oltos (cf. G 34). Les palmettes doubles sous l'anse sont un détail familier à Douris. L'esprit de la fabrique d'Hiéron est très éclectique.

G 145. — Coupe signée par le potier Hiéron (Hartwig, p. 271, n° 3; *Gazette arch.*, *l. c.*). Signature gravée sur l'anse. — Int. Deux Ménades gesticulant et dansant. — Rev. A et B. D'un côté sept Ménades, de l'autre six dansant ou jouant de la cithare, de la flûte, des crotales. — La composition des revers devient de plus en plus touffue et encombrée de personnages. On s'achemine vers le système adopté par Brygos et l'école qui suit les guerres Médiques. La belle sobriété de l'âge précédent tend à disparaître. Cette série bachique offre un style assez différent de la série éphébique; on y trouve des accointances plus étroites avec Brygos. La main de l'ouvrier est différente, ou bien il a modifié sa manière d'après le modèle proposé. On déplore l'état profondément ruiné de ce vase qui aurait pu compter parmi les belles œuvres de cet atelier, par la vivacité et la hardiesse des attitudes.

G 146. — Grand skyphos signé par le potier Hiéron (Klein, p. 170, n° 17; Hartwig, p. 282; C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 95 et suiv.). Signature gravée sur l'anse. — A. Enlèvement de Briséis par Agamemnon, accompagné de Thaltybios et Diomède. — B. Colère d'Achille, enfermé dans sa tente et recevant l'ambassade d'Ulysse et Ajax en présence de Phénix. — C'est

un des produits les plus importants qui soient sortis de cette fabrique. Serait-ce, comme le beau skyphos de Suessula (Klein, n° 24), une œuvre du peintre Macron travaillant dans l'atelier d'Hiéron? A en juger par certains détails comme le dessin curviligne et espacé des manteaux des hommes, les ornements minutieux des cuirassses, le siège recouvert d'un coussin, l'attitude de l'homme saisissant la femme par le poignet, l'hypothèse me paraît très acceptable. Ajoutons que la forme du vase est semblable, les hauteurs des personnages identiques, la composition fondée sur les mêmes principes. Ajoutons enfin qu'un troisième skyphos, représentant le départ de Triptolème (Klein, n° 18), rentre aussi dans la même série. L'importance de ce collaborateur serait donc considérable (ci-d. p. 976). — Le système habituel de la trilogie est ici réduit par la structure du vase à un drame en deux actes, mais l'artiste n'a pas négligé de nouer fortement les deux parties de la composition. Les vases représentant l'Ambassade auprès d'Achille sont assez nombreux (M. Laurent dans *Revue arch.*, 1898, II, p. 155; cf. G 163, 374). Aucun ne marque avec tant de force l'unité dramatique du sujet. Là est, à mon sens, la véritable influence du théâtre sur la céramique (ci-d. p. 833). L'Achille enveloppé et muet, entouré des ambassadeurs que consterne son silence farouche, est une figure essentiellement théâtrale, comme l'est aussi l'Ajax de Douris, cachant sa tête sous son manteau pour ne pas voir le triomphe de son ennemi Ulysse (*Douris*, p. 81, 93). Autre chose est de savoir si l'artiste a emprunté cette belle création à Eschyle lui-même, et sur ce point M. C. Robert me paraît avoir raison contre Brunn (*Bild u. Lied*, p. 130-135). M. Laurent a établi de son côté que le vase de Hiéron était sans doute antérieur à la période où le grand tragique se

rendit célèbre (*l. c.*, p. 185) et il a rappelé que, bien souvent, les poètes eux-mêmes s'inspiraient des œuvres d'art. Nous ne pouvons donc ici percevoir que d'une façon générale l'élément pathétique introduit dans l'épisode célèbre de l'Iliade, sans dire de quelle source, littéraire ou artistique, il est venu. Il nous suffit d'établir que la préoccupation de composer un tableau qui frappe l'imagination et qui ramasse en quelques traits énergiques les détails épars dans l'épopée, appartient au domaine théâtral et constitue, à cette époque, un caractère essentiel de l'art pictural. La présence d'Agamemnon enlevant lui-même la captive prouve bien que l'auteur interprète et ne suit pas du tout le texte homérique. Il emprunte à une source dont d'autres céramistes ont, comme lui, profité, puisque l'on retrouve les deux tableaux répétés sous une forme analogue dans une coupe non signée du Musée Britannique (Hartwig, pl. 41). On a remarqué (Robert, *l. c.*, p. 95) que l'enlèvement de Briséis est calqué sur la composition connue de l'enlèvement d'Hélène, dont les fragments de l'Acropole attribués à Euphronios nous ont fait connaître un type ancien (*Jahrb. Inst.*, 1888, pl. 2). Hiéron offre lui-même plusieurs exemples de cette composition (Klein, n°s 14, 24). On représentait de même Æthra ramenée de Troie par ses fils (Reinach, *Rép.*, I, p. 97; II, p. 86), etc. C'était une sorte de cliché dont les industriels usaient commodément, en changeant les noms. Les proportions courtes, les têtes fortes et massives montrent que le peintre a subi l'influence de modèles qui modifient sa manière ordinaire (Hartwig, p. 282). L'exécution technique est remarquable; la cuirasse d'Agamemnon a, dans un système différent, toute la minutie que les graveurs des figures noires apportaient dans l'exécution des détails de costume (cf. F 53 d'Exékias). On remarquera le grand nombre de chevelures peintes en ton

jaune imitant le blond (cf. G 152). En souvenir d'une tradition ancienne qui se fait rare, les cheveux et la barbe d'Ulysse sont exprimés en grènetis saillant, et le contour supérieur est séparé du fond par une incision (ci-d. p. 859, 860). L'arbre placé derrière Diomède marque, comme chez Euphronios (G 104), un retour au décor de plein air, au souci de situer la scène à l'extérieur (ci-d. p. 841). Par une trouvaille heureuse, le héros se retourne, comme s'il regardait l'épisode placé de l'autre côté du skyphos; façon de lier les deux tableaux et d'en montrer l'étroite unité. — Le vase a été raccommodé dans l'antiquité; des attaches de bronze percent en plusieurs endroits du revers (ci-d. p. 609).

Parmi les vases non signés (ou dont les anses manquent), que l'on peut attribuer avec certitude à l'atelier du maître, je placerai les exemplaires suivants :

G 147. — Coupe attribuée au potier Hiéron (Harrison, *Greek Vas. Paint.*, pl. 22; Klügmann dans *Annali Inst.*, 1863, pl. C, p. 106; Hartwig, p. 296, n° 8). Int. Procné, un glaive au côté, s'approche pour saisir le jeune Itys qu'elle va tuer; sa sœur Philomèle tient par les épaules l'enfant nu. — Rev. A et B. Entretiens d'éphèbes et d'hommes drapés qui apportent des cadeaux, des lièvres (sept personnages de chaque côté). — L'épisode mythologique est une des plus dramatiques histoires que l'antiquité nous ait contées. L'apitoiement sur l'enfance innocente et malheureuse intervient comme un élément d'émotion sûre et profonde. Brygos insistera de même sur le sort d'Astyanax et de Troïlos (G 152, 154). Une autre coupe, dont le style décèle la même fabrique, nous montre Procné tuant Itys sur son lit (Klein, p. 145, n° 7; J. Harrison dans *Journ. hell. stud.*, VIII, 1887, p. 440). Le type de Procné rappelle de très près la physionomie de la

femme assise de la coupe G 143. Pour les scènes éphébiques, on comparera G 141, 142, et surtout les deux coupes de Munich et de Vienne (Klein, nos 1 et 2). Le siège placé sous les anses est un trait caractéristique dans la composition d'Hiéron (G 146; Hartwig, p. 280). L'encadrement en grecque serrée est également usité chez lui. Enfin la forme même du vase à pied trapu, avec des parois épaisses formant ressaut et les anses fortes, se retrouve dans un autre exemplaire attribué à Hiéron (Hartwig, p. 289 et note 1). C'est une structure ancienne, venue de la fabrication des figures noires (F 54) ; nous avons vu Douris l'adopter aussi (G 115). — Il y a de fortes restaurations dans les revers, et elles n'ont pas toujours été heureuses : par exemple, on a transformé en petite panthère à tête de face un animal qui devait être un lièvre. Les têtes des personnages ont beaucoup souffert.

G 148. — Coupe attribuée au potier Hiéron (Klein, *Liebl.*, p. 153, n° 3; Hartwig, p. 295, n° 4). Int. Homme barbu, nommé Antoménès, tenant une lyre et conversant avec un éphèbe qui porte une bourse (?). MM. Klein et Hartwig ont omis l'inscription placée près de l'éphèbe, Timocritos. — Rev. A. Entretiens d'hommes barbus et d'éphèbes, lièvre apporté en cadeau. — Rev. B. Conversations de personnages drapés et de femmes (les têtes manquent), bourse donnée en cadeau. Plusieurs personnages sont nommés: Lysi[p]pidès, Stom...s, Arist..., [Akes]toridès, Asopoklès (ce dernier connu par une coupe du cycle d'Euphronios; Klein, *Liebl.*, p. 105, 106). — Nous reconnaissons les tableaux chers à Hiéron. Le style se rapproche de G 141, pourtant avec quelques différences. L'exécution est plus symétrique; les bordures noires des manteaux sont rehaussées de petites dents qui se retrouvent chez Brygos (G 152 ; cf. Hartwig, pl. 33).

La grecque serrée, les profils des têtes avec la bouche en avant et les nez pointus appartiennent bien à la manière usitée chez Hiéron. Mais les inscriptions de noms de personnages sont peu fréquentes dans son atelier.

G 149. — Coupe attribuée au potier Hiéron (Hartwig, p. 296, n° 9). Int. Ephèbe faisant une libation sur un autel. — Rev. A et B. Entretiens d'hommes barbus et d'éphèbes ; cadeaux de fleurs, coq, lièvres, sacs à ustensiles de palestre, lyre. — Même série. Le style est fin, l'exécution des draperies régulière et sans abus du curviligne. C'est une manière un peu différente de celle qu'on trouve dans G 142 et plus rapprochée de G 141. Les proportions des personnages sont allongées ; on retrouve le petit nœud d'étoffe en spirale (G 141) chez l'éphèbe qui reçoit une fleur. Une coupe non signée reproduit la même facture (Hartwig, p. 297, fig. 41). L'himation étalé en châle et servant de fond sur lequel se détache le corps nu est aussi un trait typique dans les produits de cette fabrique (Hartwig, p. 284 et pl. 29). L'idée ne sera pas perdue pour les sculpteurs de la frise du Parthénon (Collignon, *Sculpt.*, II, fig. 32).

G 150. — Fragment de coupe attribué au potier Hiéron (Hartwig, p. 298, n° 12). Int. Restent les deux pieds nus d'un personnage. — Rev. A. Scène de kômos ; joueuse de flûte, homme chauve dansant, éphèbes. — Rev. B. Reste un homme portant un vase. — Style analogue au précédent, avec plus de mouvement et d'originalité. Ce morceau répète fidèlement plusieurs types d'une coupe signée (Hartwig, pl. 29), où l'on retrouve, dans des attitudes différentes, le même homme chauve, la même musicienne, le même éphèbe, le même personnage barbu portant un vase. C'est une occasion

de constater avec quel petit nombre de modèles les fabricants composaient des scènes variées (ci-d. p. 840).

M. Hartwig (p. 299, n° 16) a fait rentrer dans les produits de cet atelier la coupe G 264, que j'ai rejetée plus loin. Malgré les traits de parenté, il ne me semble pas qu'on puisse attribuer ce vase à la fabrique d'Hiéron. C'est une œuvre dérivée de la même école, mais subissant d'autres influences et exécutée autrement que les précédentes.

Alors que les mérites d'Euthymidès, d'Euphronios, de Douris, d'Hiéron, ont été plus ou moins discutés, la gloire de Brygos n'a jamais subi d'atteinte. Chacun s'accorde à reconnaître en lui un compositeur très original, un dessinateur expressif et plein de feu, un chercheur d'attitudes pittoresques, un créateur de techniques nouvelles (modelés par les hachures, chevelures blondissantes, emploi de la dorure). Les études sur ses œuvres sont déjà nombreuses (voy. surtout Hartwig, *Meistersch.*, p. 307 et suiv.; Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vas.*, I, p. 121, 242; II, p. 21; Ducati, *Osservazioni sul ceramista Brigo*, 1904; et le résumé de C. Robert dans la *Real-Encyclopædie* de Pauly-Wissowa, I, p. 922). Je me garderai de mêler un son discordant à cet ensemble et je suis, comme tout le monde, grand admirateur des vases qui portent cette signature. Chef de fabrique, il a dû, suivant notre théorie (ci-d. p. 705), choisir et composer lui-même les belles scènes que nous avons sous les yeux. Nous pouvons aussi lui faire honneur des progrès introduits dans les détails techniques. Mais nous devons faire la réserve qu'impose sa formule épigraphique : c'est un fabricant. Rien n'autorise, pas plus que pour Hiéron (ci-d. p. 976), à dire qu'il a *lui-même* exécuté les peintures. La nuance est très importante, car dans ces vases ce qu'on loue le plus, et avec raison, c'est

l'exécution. Plus encore qu'ailleurs l'unité de touche y est remarquable et l'on ne peut douter que ce ne soit la même main qui ait peint ce remarquable ensemble (Furtw.-Reichh., p. 116; Hartwig, p. 315). Il serait donc pour nous très intéressant de savoir si Brygos employait un collaborateur et, dans ce cas, réserver une bonne part de notre admiration pour l'artiste inconnu qui a rendu avec tant de bonheur les esquisses fournies par le maître. Nous verrons, en étudiant les fragments de la coupe G 154, s'il est possible de soulever un coin du voile qui cache ce mystérieux anonyme.

G 151. — Coupe signée par le potier Brygos (Klein, *Meist.*, p. 179, n° 3). M. C. Robert dans la *Real-Encyclopædie* de Pauly-Wissowa, p. 922, la croit perdue, bien que la présence au Louvre de ce vase ait été signalée plusieurs fois (*Journ. hell.*, *stud.*, VIII, p. 291; *Gazette arch.*, 1888, p. 175; Hartwig, *op. l.*, p. 307; Ducati, *Osservaz. sul ceramista Brigo*, p. 50.) Signature peinte en noire sur l'anse. — Int. Apollon et Artémis. — Rev. A. Jugement de Pâris. Rev. B. L'interprétation en est encore discutée. De Witte (*Annali Monum.*, 1856, p. 84) y a vu Junon et Minerve venant chercher Vénus dans l'Olympe pour aller sur le Mont Ida; Urlichs (*Der Vasenmal. Brygos*, p. 4), l'arrivée de Pâris, accompagné d'Enée, chez Ménélas et Hélène; Dümmler (*Bonner Studien*, p. 72), l'entrée d'Apollon et d'Artémis dans l'Olympe, où ils sont accueillis par leur mère Léto et par Zeus, tandis que Héra et Hébé restent à part; C. Robert (*Bild u. Lied*, p. 90 et suiv.), Pâris revenant chez Priam et Hécube après l'enlèvement d'Hélène : Hécube accueille tendrement le fils coupable qu'Aphrodite elle-même pousse dans ses bras; Priam fait un geste d'hésitation ou de reproche; debout en arrière, Cassandre semble prévoir les malheurs qui vont fondre sur la famille, tandis qu'une de ses sœurs,

peut-être Polyxène, file sa quenouille, insouciante et ignorante. Cette dernière hypothèse me paraît la plus séduisante, car elle donne à la composition un caractère dramatique, qui convient bien aux œuvres de cette fabrique. D'autres ont préféré l'explication d'Urlichs (cf. Ducati, *l. c.*, p. 51). Comparez pour la composition une autre coupe attribuée au même atelier et représentant aussi le retour du fils à la maison paternelle (Reinach, *Rép.*, I, p. 226). La composition trilogique n'est pas aussi apparente que chez Euphronios, Douris et Hiéron. C'est un trait particulier à Brygos, quoiqu'il soit fortement influencé par le théâtre. Les intérieurs de ses coupes sont en relations assez lâches avec le reste (Klein, nos 1, 2, 3, 8 ; cf. Hartwig, p. 619). Le style est à la fois très original et en certains points soumis aux traditions anciennes : d'une part, le sens du paysage et du pittoresque mieux marqué qu'ailleurs (indication du palais par une colonne dorique, du mobilier, des sièges, un palmier et un rocher), le dessin de l'œil en triangle qui conduit directement au vrai profil (ci-d. p. 856), une innovation très importante dans la façon d'ombrer par de courtes hachures la base du rocher où siège Pâris (ci-d. p. 863), enfin de belles draperies, des gestes expressifs, des attitudes mouvementées ; d'autre part, une facture des cheveux en grènetis saillant, une façon de souligner les revers d'un double cercle, un aspect schématique et archaïque de la composition intérieure, qui nous reportent au groupe où se placent les premières œuvres d'Euphronios.

L'intérêt du sujet intérieur est dans la figure d'Apollon, représenté sous les traits d'un éphèbe coquettement drapé, s'appuyant sur un grand sceptre, tout semblable à un élégant contemporain de Thémistocle ; apparition familière et aimable qui montre les dieux tout près des hommes et qui prépare les voies au chef-d'œuvre réalisé dans la frise des Panathénées (cf. G 108, 116, 132, 138,

149). Artémis, au contraire, a gardé son aspect classique. Le pelage de la biche est indiqué par des taches de noir délayé et des hachures curvilignes qui forment comme un dessous.

Dans les revers la composition même n'est pas nouvelle. Le jugement de Pâris est fait d'après un modèle qui a servi à Hiéron (Klein, p. 168, n° 14), et il faut dire que la comparaison reste à l'avantage de ce dernier, dont l'Aphrodite entourée de petits Eros volant et le troupeau de chèvres laissent l'impression d'épisodes charmants et pittoresques. Brygos a pour lui la pose extatique et inspirée du berger chantant, figure dont il pouvait d'ailleurs trouver des exemples dans les œuvres contemporaines (cf. G 127, 128), mais le déplorable état du vase nous empêche de connaître l'attitude qu'il avait donnée aux deux déesses qui suivent Héra. Quant au retour de Pâris, il rappelle beaucoup l'ordonnance d'un autre tableau, les filles de Cécrops, exécuté aussi dans l'atelier de Brygos (Klein, n° 1 ; C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 88). On sent très bien que Brygos, malgré toutes ses qualités d'invention dans le détail, ne s'est pas écarté des conditions ordinaires du fabricant qui combine des modèles à lui connus et utilise tous les éléments que lui fournit la production des artistes antérieurs. Notons encore comme traits qui rendent reconnaissable le style de sa fabrique les cheveux des hommes relevés en crobyle derrière la tête, les bouches souvent entr'ouvertes avec la lèvre inférieure très marquée et pendante, les mains aux doigts plus courts et moins osseux que ceux d'Hiéron, les étoffes semées de points, les touches de noir larges et courtes pour rendre les bordures des manteaux, la grecque d'encadrement interrompue par d'autres ornements, le double cercle placé sous les revers, etc. (cf. Hartwig, p. 368-371). Les revers de la coupe ont subi d'assez fortes restaurations. Le pied est relié à la vasque par une réparation antique.

G 152. — Coupe signée par le potier Brygos (Klein, p. 180, n° 4; pour la bibliographie complète, voy. Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.*, p. 116, note 1 ; Ducati, *Osservaz. sul ceramista Brigo*, p. 53). Signature peinte en noir sur l'anse. — Int. Brisé[is] versant une libation dans la coupe que tient un vieillard assis (Phœnix?). — Rev. A. La prise de Troie. Un jeune guerrier grec, Orsimès, passe sur le corps d'un Troyen blessé (..ymachos?) et se trouve face à face avec An(d)romachè qui brandit à deux mains un pilon à écraser le blé pour garantir la fuite de son fils Astyanax, placé derrière elle. Une femme (Cassandre) s'enfuit à gauche, échevelée et criant; près d'elle un guerrier grec, Hypér[os?], se prépare à achever un Troyen renversé et blessé. Les Troyens sont vêtus de simples manteaux pour exprimer la surprise de la ville au milieu de la nuit. — Rev. B. Suite du précédent drame. Néoptol[émos] a saisi par le pied le cadavre d'un jeune garçon (Astyanax) et le brandit comme une massue pour en frapper le vieux Priam[os] qui, assis sur l'autel de Zeus, près d'un grand trépied, étend les bras et supplie. Polyxène s'en va vers la gauche, emmenée par Akama[s], et se retourne pour contempler cette scène d'horreur. Les inscriptions, plusieurs fois revisées, sont très effacées et difficiles à lire. La planche de MM. Furtwaengler et Reichhold (*Gr. Vas.*, pl. 25) en donne la meilleure reproduction. — Ce vase célèbre, un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque, a été l'objet de nombreuses études. La composition du sujet surtout et la qualité des personnages représentés, dont les noms s'écartent souvent des données fournies par la littérature, ont piqué la curiosité et soulevé des discussions. Nous renvoyons aux dissertations d'Heydemann (*Ilioupersis*, 1866), Brunn (*Berichte bayer. Akad.*, 1868, p. 90), Urlichs (*Der Vasenmaler Brygos*, 1875), Luckenbach (*Jahrb. für klass. Philolog.*, Suppl., Band. XI, 1880,

p. 630), C. Robert (*Bild u. Lied*, p. 61-65, 102), Noack (*Aus der Anomia*, 1890, p. 158 et suiv.), Furtwaengler (*Griech. Vasenmalerei*, p. 116, pl. 25), Ducati (*Osservazioni sul ceramista Brigo*, 1904), etc.

Malheureusement on ne peut pas dire que ces exégèses savantes aient éclairci la question; elles l'ont comme embrouillée à plaisir. Le désir préconçu de mettre d'accord les traditions littéraires qui nous sont parvenues avec la peinture de vases fausse beaucoup de raisonnements. On ne tient pas suffisamment compte de deux faits : 1° les traditions littéraires dont nous disposons sont incomplètes; beaucoup de noms qui nous sont inconnus pouvaient figurer dans des poésies et des récits familiers aux anciens; 2° l'artiste se préoccupait moins des textes écrits que de ses souvenirs personnels et de sa propre imagination (ci-d. p. 617). Ayons toujours présente à l'esprit cette remarque de Pausanias sur l'*Ilioupersis* de Polygnote (X, 25); c'est que l'artiste avait parfois choisi lui-même les noms des personnages, même en s'écartant des données homériques. La grande ressource des archéologues, quand ils sont déroutés par les inscriptions d'un vase, est de dire : l'auteur s'est trompé, il a voulu faire allusion à tel personnage et il a écrit le nom d'un autre. C'est là un procédé commode, employé souvent, et contre lequel on a eu raison de protester (C. Robert, *op. c.*, p. 61 et suiv.; Ducati, *Brigo*, p. 70; cf. mon livre sur *Douris*, p. 69). Sans doute, nous connaissons des exemples de noms pris les uns pour les autres, d'inscriptions déplacées et mises à tort près de personnages auxquels elles ne s'appliquent pas (par ex. dans l'amphore attribuée à Euthymidès, Klein, p. 196, n° 1, où la femme enlevée doit être Hélène, et non Koronè). Ce sont les fautes inévitables d'une fabrication industrielle. Mais quand il s'agit d'un vase signé et d'une œuvre hors de pair, il faut être fort respectueux des don-

nées fournies par l'auteur et, avant de le taxer de légèreté ou d'étourderie (Furtw.-Reichh., *l. c.*, p. 120), se demander si l'on a soi-même bien compris son œuvre. Je suis pour ma part convaincu que l'auteur de l'*Ilioupersis* a parfaitement raisonné les détails de sa composition et que, quand il a écrit un nom, c'était à bon escient.

Une erreur fondamentale de plusieurs interprètes est d'avoir cru que les revers représentaient des événements s'accomplissant dans le même temps, sous prétexte que le décorateur n'a mis de palmette que sous l'anse droite et que, sous l'anse gauche, les personnages s'enchaînent en formant une suite ininterrompue. Comment dès lors admettre qu'Astyanax soit représenté deux fois, ici réfugié derrière sa mère, là mort et brandi par la main terrible de Néoptolème ? C'est donc que le jeune garçon appelé Astyanax est un autre enfant de la famille des Priamides et que le peintre a été amené à le désigner ainsi par une sorte d'entraînement, parce qu'il venait d'écrire le nom d'Andromaque. En réalité, dit-on, le seul et véritable Astyanax est celui que met à mort Néoptolème. De plus, la femme combattant est-elle bien Andromaque? N'est-elle pas la répétition d'un type créé par le grand art, que nous retrouvons dans d'autres peintures comme l'hydrie de Naples appelée vase Vivenzio et qui représente une Troyenne quelconque (Furtw.-Reichh., pl. 34)? C'est donc par caprice ou par inadvertance que l'auteur a placé ces inscriptions. Ainsi raisonne M. Furtwaengler (*l. c.*, p. 119-120; cf. aussi Hauser dans *Berlin. phil. Woch.*, 1902, p. 1584; Ducati, *l. c.*, p. 67, 72; Rizzo dans *Wien. Jahreshefte*, 1905, p. 225). En fondant la description sur ces principes, et en commençant par le revers B, on bouleverse, à mon avis, tout l'ordre logique de la représentation (bien exposé par Heydemann, Klein, Robert, etc.).

Prenons encore le groupe qui clôt la composition, Polyxène emmenée par Akamas. Celui-là aussi étonne les critiques qui, habitués à voir sous cet aspect les figures de Ménélas et Hélène ou d'Akamas et Aethra (ci-d. p. 982), soupçonnent quelque erreur du peintre. On a déjà fait justice de ces objections (C. Robert, *l. c.*, p. 61-62; Ducati, p. 70-71). Etrange état d'esprit que celui qui consiste à démontrer aux anciens, à 2,400 ans de distance, qu'ils ne savaient pas ce qu'ils disaient et que nous le savons, nous modernes, beaucoup mieux qu'eux! Faire reproche à l'auteur de la coupe d'avoir utilisé des motifs traditionnels en y introduisant le ragoût de noms nouveaux, d'avoir rajeuni des formules connues par des adaptations ingénieuses et nouvelles, c'est méconnaître tout ce qui a fait la vie et la prospérité de l'école céramique que nous étudions.

Reprenons donc la composition du vase, telle qu'elle se présente. La palmette placée à droite, avec la signature du fabricant peinte sur l'anse du même côté, indique le point de départ des scènes qui se déroulent de droite à gauche et qui aboutissent, après les scènes de carnage, à un épisode pacifique et à une allusion patriotique au héros athénien Akamas. L'absence de palmette sous l'autre anse ne prouve nullement que toute la scène se continue d'une façon ininterrompue. C'est un trait particulier aux vases de cette fabrique que de relier l'une à l'autre les scènes des revers, même quand les sujets sont différents. Sur la coupe de Francfort (Klein, n° 1), la queue du dragon qui poursuit les filles de Cécrops se prolonge et se mêle au tableau précédent, le départ de Triptolème; de l'autre côté, sous l'anse, un simple vide. Sur la coupe du Louvre G 151, la corbeille à ouvrage de la jeune fileuse touche presque le rocher sur lequel est assis Pâris dans l'autre scène; de l'autre côté, sous l'anse, un simple

vide. Dans la prise de Troie, l'ordonnance est la même. Le vide sous une des anses a été comblé par une palmette décorative; le reste s'enchaîne. Et si l'artiste s'est habitué à lier même des sujets différents, à plus forte raison a-t-il le droit de réunir des scènes qui font partie du même drame. Il ne s'ensuit pas que nous devions considérer comme *simultanés* tous les épisodes qui nous sont présentés, pas plus que dans G 104 nous ne considérons comme simultanés tous les exploits de Thésée. En rassemblant les incidents de cette nuit terrible qui lui ont paru les plus émouvants, l'auteur n'a pas procédé autrement que ses contemporains : c'est dans une sorte de trilogie qu'il ramasse et résume le drame entier. Ajoutons que le sujet n'était pas nouveau dans la céramique et qu'il avait fourni matière à de nombreuses représentations en figures noires et en figures rouges; Euphronios lui-même l'avait traité dans une coupe malheureusement très mutilée (Klein, *Euphr.*, p. 159; Ducati, *Brigo*, p. 54-61; Richards dans *Journ. hell. stud.*, 1894, pl. 2, p. 186).

Premier acte : les Grecs entrent par surprise dans la citadelle et massacrent ceux qui essayent de faire résistance. Pour choisir les noms d'Orsimès et d'Hypér[os], l'auteur a été guidé, soit par des souvenirs littéraires que nous ne connaissons pas (voy. les justes réflexions de M. Michel Bréal sur ce sujet dans la *Revue de Paris*, juin 1905, p. 725), soit par l'intention de représenter la foule plus obscure des Grecs et des Troyens qui se battaient dans les rues de la ville. Qui sait s'il ne lui a pas plu de placer là des noms de contemporains? Le nom d'Orsiménès est donné à un simple pédotribe sur une amphore d'Euthymidès (Klein, p. 195). En tout cas, la partie héroïque et célèbre du drame est suffisamment représentée, d'une part, par Cassandre qui s'enfuit échevelée, la bouche ouverte par un long cri, admirable personnification du désespoir impuis-

sant, puis par Andromaque, brandissant la première arme qui lui est tombée sous la main, un pilon de cuisine, et faisant face aux envahisseurs avec le courage héroïque d'une mère qui veut sauver son enfant. M. Henri Weil m'a fait remarquer que le nom d'Andromachè convient mieux que tout autre à la femme intrépide qui barre le chemin aux assaillants. Le nom d'Astyanax, donné au jeune garçon qui s'enfuit affolé, n'est pas, comme on le dit si étrangement, dû à un entraînement irréfléchi du peintre. C'est le groupe naturel qui dramatise l'action tout entière et qui annonce le forfait prêt à s'accomplir, le meurtre d'un enfant décidé par les Grecs pour achever l'extinction de la race des Priamides.

Deuxième acte : repris par les poursuivants, il faut qu'Astyanax périsse de la main du fils d'Achille, afin que les destins s'accomplissent. Une tradition, qui date déjà de la *Petite Iliade* de Leschès, rapportait que Néoptolème l'avait jeté du haut des remparts. D'après un autre récit, accueilli par les poètes tragiques, le conseil des Grecs délibérait froidement sur le sort de l'enfant et, entraîné par l'avis d'Ulysse, le condamnait à être précipité du haut des murs. La céramique du VIe et du Ve siècle avait adopté une troisième version, plus conforme encore à la rudesse des mœurs homériques (Schneider, *Der troische Sagenkreis*, p. 169; Ducati, *op. c.*, p. 59) : saisissant par le pied Astyanax, Néoptolème le fait tournoyer comme une fronde et assomme avec le corps de l'enfant l'aïeul assis en suppliant sur l'autel de Zeus. L'hydrie de Naples offre une variante jusqu'à présent unique : Priam désespéré contemple le cadavre de l'enfant posé sur ses genoux (Furtw.-Reichh., pl. 34). Une autre invention aussi féroce, amenée sans doute par assimilation avec le meurtre de Troïlos par Achille, prêtait à Néoptolème l'idée de couper la tête d'Astyanax et de la lancer à la

tête de l'aïeul épouvanté (E. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 170, pl. 9).

C'est sous la forme traditionnelle déjà en usage au temps des figures noires (F 29 et 222) que Brygos a exécuté son œuvre et il a rendu avec une impressionnante sobriété la cruauté du bourreau, la détresse du corps enfantin suspendu la tête en bas, les inutiles supplications du vieillard. Euphronios avait traité le sujet dans le même esprit traditionnel sur la coupe citée plus haut. En arrière, à gauche, une jeune femme s'éloigne, conduite par un guerrier : c'est Polyxène dont le nom indique, comme par une sorte de prolongement dans l'avenir, les douleurs qui attendent encore les derniers survivants de Troie, Polyxène, destinée à être immolée par le même Néoptolème sur le tombeau d'Achille. Elle se retourne une dernière fois (on songe au *respexit* de Virgile) et elle embrasse d'un coup d'œil la scène qui l'entoure : qui pourrait la rattacher à la vie? Le guerrier qui l'emmène est Akamas, fils de Thésée, un des rares Athéniens qui figurent dans l'épopée troyenne. Comme l'a bien vu M. Ducati (*op. l.* p. 71), une flatterie ingénieuse à l'adresse d'Athènes se dégage de l'attitude du héros et de sa présence au milieu des combattants : son rôle est de douceur et presque de charité au milieu de ces violences. Ainsi la composition parcourt la gamme entière des sentiments que pouvait inspirer la nuit d'horreur où s'écroula le *lamentabile regnum :* violences sauvages, agonies, désespoirs, résistances furieuses, morts innocentes, compassion jusque dans l'âme des vainqueurs. Le peintre a su mettre dans l'expression des figures, dans le dessin même des yeux (ci-d. p. 857), ce qui agite leur âme (cf. Furtwaengler, *l. c.*, p. 242, 243). L'heure est venue d'édifier ce qu'on pourrait appeler « le romantisme » de l'art grec. Polygnote ne va pas tarder à entrer en scène, en atten-

dant pour plus tard Scopas, Praxitèle et Lysippe. Ici encore les vases nous révèlent que la création du pathétique appartient à l'école picturale du commencement du ve siècle. La belle coupe signée par Brygos ne nous apparaît pas comme le chef-d'œuvre sorti du cerveau d'un industriel génial, mais comme la libre et adroite adaptation de motifs qui existaient déjà dans la grande peinture, comme un résumé intelligent de compositions classiques pour les contemporains de Thémistocle.

[Cette partie était rédigée depuis longtemps, quand j'ai pris connaissance de l'article de M. Tosi, publié dans les *Studi e materiali di Archeologia*, 1905, p. 159 et suiv. On y trouvera plusieurs des arguments dont je me sers ici pour justifier les inscriptions de Brygos et pour montrer l'enchaînement consécutif des épisodes. Les vases publiés par M. Tosi démontrent aussi d'une façon péremptoire que les artistes du ve siècle ont bien prêté au fils d'Achille l'acte atroce de frapper le vieillard avec le corps de l'enfant mort comme avec une massue et que ce n'est pas là une méprise des savants modernes, comme le croyait M. Furtwaengler (*Coll. Sabouroff*, notice de la pl. 49, p. 4)].

Bien que dans la composition de Brygos l'intérieur du vase et les revers restent souvent sans lien (ci-d. p. 988), il est difficile de croire qu'ici on n'ait pas pensé à serrer plus fortement l'action dans une sorte de trilogie, et le nom de Briséis inscrit à côté de la jeune femme qui tient l'œnochoé prouve que les souvenirs de l'épopée troyenne n'ont pas cessé de hanter l'esprit de l'auteur. On a raillé les archéologues qui ont cherché une explication dramatique de la présence de Briséis (Furtw.-Reichh., p. 117). Il est vrai que le vieillard assis n'a pas de nom et que, par suite, la pensée du peintre reste imprécise pour nous. Elle ne

l'était sans doute pas pour les anciens et je ne m'imagine pas qu'en faisant ce petit tableau l'auteur ait reproduit une scène banale et indifférente de libation, sans y attacher lui-même aucune importance. C'est, comme nous l'avons vu si souvent, une façon de rajeunir un « cliché » connu par des noms épiques et célèbres. Parmi les interprétations mises en avant (Phœnix, Nestor, Pélée ; cf. C. Robert, p. 102 ; Furtw.-Reichh., p. 117), celle qui voit l'image de Phœnix, du précepteur d'Achille, dans le vieillard assis me paraît la plus naturelle. L'idée que les deux êtres qui ont le plus aimé Achille se remémorent la vie passée du héros en faisant une libation à ses mânes, et que dans cette tente, où sont suspendus un glaive et un bouclier, habite encore l'âme du grand guerrier dont l'ombre plane sur les scènes de guerre qui se déroulent en dessous, cette idée est certainement ingénieuse et plausible. Nous allons d'ailleurs trouver dans les fragments qui suivent (G 153) un argument en faveur de cette interprétation.

La composition en métopes, par groupes de deux personnages, domine encore chez Brygos, malgré tout l'art avec lequel il dissimule cette symétrie. Entre le chef-d'œuvre d'Euphronios (G 104) et celui de Brygos, la différence porte surtout sur la façon d'enchaîner les scènes et les groupes. La manière d'Euphronios appartient encore à l'archaïsme ; celle de Brygos annonce les temps nouveaux et l'art de Phidias. Mêmes progrès, même désir d'échapper aux conventions anciennes dans les petits détails de technique : les bossettes saillantes, relevées d'un peu d'or, qui ornent le casque et la cuirasse d'Orsimès, la boucle d'oreille de Polyxène, le trépied du sanctuaire, la phiale de Phœnix ; les semis de points ou de petits cercles sur les draperies, les chevelures blondes obtenues par la cuisson d'un noir délayé, les parties pileuses des corps mas-

culins, le blanc épais et crémeux sur la barbe et les cheveux de Priam et de Phœnix avec quelques retouches de tons noirs ou jaunes, la variété du dessin des yeux dont quelques-uns touchent à la correction du profil (Briséis, Orsimès), les hachures curvilignes qui cherchent à rendre certains modelés des jambes (chez le Troyen tué par Orsimès) ou la rotondité des boucliers (chez Hypéros, Akamas et dans le tableau intérieur), enfin et surtout, la recherche des mouvements hardis, la gesticulation des mains, le désordre des chevelures dénouées, l'effet dramatique des bouches ouvertes pour crier, des yeux convulsés ou clos des mourants et des morts, le sang coulant des blessures, tout se réunit ici pour caractériser le style de celui qu'on a appelé le plus fougueux et le plus génial des céramistes grecs (Furtw.-Reichh., p. 122 ; cf. *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 114), mais dont nous ne pouvons pas dire qu'il ait lui-même exécuté ces admirables scènes et dont nous chercherons tout à l'heure à découvrir le collaborateur (G 154). C'est déjà beaucoup de penser qu'il les a composées et groupées d'après de beaux modèles et cela suffit à sa gloire. Ses œuvres marquent véritablement l'apogée de la céramique athénienne au temps des guerres Médiques. Les types de quelques-unes de ses figures, la façon de faire les cheveux se retrouvent sur des bronzes appartenant à la première moitié du ve siècle (cf. la tête de l'Astyanax fuyant avec la statuette publiée par Frœhner, *Coll. de Mme la Comtesse de Béarn*, pl. 5) et attestent encore l'intime union de la peinture céramique avec les œuvres d'art contemporaines.

G 153. — Fragments de coupe attribuée au potier Brygos (ils n'ont pas été signalés). Int. Achille sur un lit de banquet sous lequel est couché le cadavre d'Hector (dont on ne voit plus que la tête). — Rev.

Restes d'une Ilioupersis (?). Néoptolème en attaque, Polyxène fuyant (?). — On reconnaît dans l'intérieur le même sujet et le même style que sur un skyphos de Vienne, attribué à la fabrique de Brygos (Masner, *Œster. Mus.*, n° 328; Hartwig, p. 363; cf. sur ce sujet Schneider, *Troisch. Sagenkr.*, p. 33). L'exécution est excellente et digne de l'atelier du maître. On commence à changer le type traditionnel des héros : Achille devient un éphèbe paré des grâces de l'adolescence (cf. la coupe de Pérouse, attribuée à Onésimos, Hartwig, pl. 58, 59), tandis qu'Hector reste barbu et plus âgé. Je ne puis pas certifier que les deux fragments des revers, retrouvés aussi dans une caisse de débris de la collection Campana, fassent partie du même vase. Je me fonde sur la couleur de l'argile, sur la nature du dessin (facture des yeux, qualité du trait). Si le rapprochement est juste, nous compterions trois coupes du groupe Euphronios-Brygos représentant le dramatique sujet de la prise de Troie (cf. Klein, *Euphr.*, p. 159-181). On ne saurait trop déplorer dans quel état celle-ci nous arrive. Je complète, près du guerrier en attaque, le nom de [Néoptolé]mos, à moins que l'inscription ne se rapporte à un [Pria]mos qui ferait partie du même groupe; près de la femme fuyant on lit [...] oloxén[...], que je restitue [P]oloxén(é), pour Polyxèné. Nous avons sans doute perdu là un vase important, mais la coupe était de dimensions inférieures à G 152. La composition trilogique unirait encore ici le souvenir d'Achille à la victoire des Grecs et à la ruine de Troie. Ce serait un argument de plus pour penser que l'auteur de G 152 avait eu la même pensée.

G 154. — Fragments de coupe attribuée au potier Brygos, et, sous réserve, au peintre [Onés]imos (ils n'ont pas été signalés). Int. Vieillard dans une attitude désolée, portant la main à sa tête (sans doute

Priam); devant lui, un guerrier barbu, appuyé sur sa lance (un Troyen, Hector?). Le milieu des personnages manque. Il y avait peut-être un autel (?) entre eux deux. — Rev. A. Troïlos, sur un cheval lancé au galop, avec un autre cheval à côté de lui, est poursuivi par Achille barbu, qui le saisit aux cheveux et le tire en arrière. Polyxène s'enfuit à droite; au-dessus d'elle, les créneaux des remparts sont indiqués. — Rev. B. Trois guerriers troyens, suivis d'une femme courant (Polyxène ?), s'élancent vers la droite pour porter secours au jeune prince. Des lettres sans signification simulent des inscriptions sur les revers et dans l'intérieur. — Non seulement cette coupe, que j'ai eu la bonne fortune de découvrir dans une caisse de fragments du fonds Campana, ajoute une œuvre importante à la production connue de Brygos, mais, de plus, elle permet peut-être de percer l'obscurité qui enveloppe la personnalité de son collaborateur ordinaire (ci-d. p. 987), car elle a d'étroits rapports avec un groupe de coupes attribuées à un décorateur employé par le potier Euphronios, le peintre [Onés]imos, dont nous avons déjà parlé (G 105). En effet, d'une part, on ne peut pas méconnaître que le style des fragments du Louvre soit identique à celui de l'Ilioupersis G 152. 1° Similitude de composition inspirée par l'épopée troyenne; division du drame en trois actes, dont le dernier forme une scène tranquille et mélancolique qui contraste avec le mouvement des deux autres; même concentration d'épisodes rapprochés et successifs : Troïlos est surpris par Achille; les Troyens, avertis par Polyxène, se hâtent en vain pour le secourir; Priam apprend la funeste nouvelle et se lamente. 2° Similitude dans l'exécution des personnages : Polyxène fuyant et l'autre femme aux cheveux épars rappellent Cassandre; Achille saisissant Troïlos par les cheveux est analogue au Néoptolème brandissant le corps d'Astyanax; les bouches ouvertes et

criant, les gestes véhéments, les draperies ornées de pointillés, les vêtements flottants et comme gonflés par l'air, décèlent la main du même artiste. Ajoutons les hachures indiquant la convexité des boucliers, les chevelures en noir délayé et jauni, le double cercle sous les revers. Tout s'accorde à donner l'impression d'une œuvre qui est, non seulement exécutée par l'auteur de l'Ilioupersis du Louvre, mais à peu près de la même date.

La conclusion pour ceux qui pensent que Brygos a peint lui-même ses vases, sera donc que la coupe G 154, comme G 152, a été exécutée par le fabricant lui-même. Mais, d'autre part, si l'on se reporte à la planche des *Meisterschalen* (Hartwig, pl. 58), où est reproduite, d'après une revision exacte, la coupe de Pérouse, signée par le potier Euphronios, qui représente la même mort de Troïlos, on sera frappé des ressemblances dans le sujet et dans l'exécution : figure de face donnée à Troïlos saisi aux cheveux par le héros; allure des chevaux fuyant à gauche avec leurs longues rènes peintes en rouge (notez le petit détail de musculature identique sous le ventre du premier cheval); idée de meubler la composition avec des accessoires, ici un palmier et un autel, là un arbre et l'hydrie de Polyxène jetée à terre; le type du Troyen qui chausse ses cnémides rappelle celui des guerriers courant sur la coupe du Louvre ; l'épisème du bouclier d'Achille est, dans les deux tableaux, un chien ou un loup peint en noir. Sans doute, il y a des différences, dont la principale est qu'Achille est imberbe sur la coupe de Pérouse, barbu sur la nôtre; que les inscriptions sont précises et significatives sur l'une, sans aucun sens sur l'autre, etc. Mais les deux œuvres n'en sont pas moins congénères. Dira-t-on que les deux fabricants, Euphronios et Brygos, ont eu sous les yeux un même modèle, et, qu'en l'adaptant, en l'interprétant, ils en ont

tiré chacun des compositions différentes, mais qui laissent transparaître une source commune? Il serait déjà étrange et difficile d'admettre que deux fabricants, de caractère aussi nettement tranché, se soient rencontrés si près dans leur copie libre. De plus, comme l'a bien démontré M. Hartwig, la coupe de Pérouse, sortie de l'atelier d'Euphronios, est elle-même liée à tout un groupe de vases, qui a pour tête de série la coupe du Louvre (G 105), portant avec le nom du potier Euphronios, celui de son collaborateur et peintre [Onés]imos. On pourra se rendre compte, en examinant l'original du Louvre (G 105), que, malgré un style plus archaïque et plus convenu, la structure des chevaux avec le petit détail de musculature sous le ventre, les crinières courtes et couchées, les queues allongées, les longues rênes rouges flottantes, les jeunes garçons au corps grêle, les colonnes indiquant un édifice, se retrouvent là comme sur les fragments G 154. Je relève encore dans une coupe de Munich, attribuée par M. Hartwig à Onésimos (*Meistersch.*, pl. 59, 60), admirable composition où les Lapithes et les Centaures luttent avec une farouche énergie, des détails tout à fait conformes à ceux qu'on remarque dans nos fragments : types des guerriers, muscles des corps de Centaures, facture des rameaux d'arbre, enfin indication identique de lettres qui simulent des inscriptions. Les mêmes simulacres d'inscriptions se retrouvent encore sur la coupe Castellani attribuée à Onésimos (Hartwig, pl. 54) avec un arrangement de colonnes soutenant un entablement architectural, presque identique au détail d'un de nos fragments (murailles à créneaux; cf. aussi *Mon. Inst.*, XI, pl. 20).

Par conséquent, pour tous ceux qui seront convaincus avec moi que l'estampille ἐποιέσεν a seulement la valeur d'une marque de fabricant, laissant place à l'intervention d'un dessinateur qui signe ou ne signe pas,

la solution la plus simple pour expliquer toutes les ressemblances qui existent entre ces diverses coupes, c'est qu'elles sont de la main du même peintre, que ce peintre a travaillé, à l'époque des guerres Médiques, dans l'atelier d'Euphronios et dans celui de Brygos, que ce peintre est [Onés]imos, et que nous devons probablement à cet artiste excellent, je ne dis pas l'invention et la composition, mais l'*exécution* de quelques-uns des plus notables chefs-d'œuvre de l'époque, comme la mort de Troïlos sur la coupe de Pérouse, le combat des Centaures sur la coupe de Munich, la prise de Troie et la mort de Troïlos sur les coupes du Louvre.

M. Furtwaengler avait déjà eu l'impression très juste que la coupe de Pérouse, portant l'estampille d'Euphronios, avait pu être décorée par « le peintre des coupes de Brygos » (50e *Winckelm Progr.*, p. 131, note 25). Il avait même cherché à découvrir ce peintre dans la signature d'[Apoll]odoros (cf. ci-d. p. 974), idée qui fut reconnue fausse (Hartwig, p. 314, 628). M. Hartwig avait bien vu les ressemblances avec Onésimos, mais, ne faisant pas la distinction nécessaire entre le potier et le peintre, il supposait qu'Onésimos était influencé par Brygos (p. 537). Notre théorie est, on le voit, plus simple. Elle attribue à un seul artiste la paternité de toutes ces œuvres congénères. Sans doute nous restons dans le domaine des conjectures en raisonnant sur plusieurs vases non signés, et une bonne inscription fera toujours mieux notre affaire. C'est en attendant les découvertes de l'avenir que nous proposons ces solutions, parce qu'elles nous paraissent vraisemblables.

Une coupe encore attribuée à Onésimos (Hartwig, p. 539) traite de nouveau la mort de Troïlos sous une forme plus réduite et dans une composition moins liée, mais qui donne aussi, par le raccourci extraor-

dinaire du cheval abattu, une haute idée de la valeur du peintre (cf. G 231). Toutes ces études du même épisode nous montrent quelle variété les artistes y introduisaient, cherchant moins à illustrer un texte écrit qu'à traiter eux-mêmes le sujet, en y mettant la fougue et la passion qu'aimaient les contemporains. On a raillé bien à tort M. Klein (Hartwig, p. 535, 536) sur les pensées émouvantes qu'il a cherchées dans quelques-unes de ces compositions (*Euphronios*, p. 213 et suiv.). Le goût public s'éveille à l'art dramatique, même avant Eschyle. Phrynichos, dont la première victoire date de la 67e olympiade (= 512-509 av. J.-C.), avait mis à la scène un *Troïlos* (Croiset, *Litt. grecq.*, III, p. 48). Si la mort de l'enfant innocent au milieu des horreurs de la guerre préoccupe si souvent les artistes (Troïlos, Astyanax), n'est-ce pas qu'ils y trouvaient un élément d'émotion et de pathétique dont la source n'est pas seulement dans les récits cycliques, mais aussi dans la tragédie naissante (ci-d. p. 833)? Si l'on compare les peintures dont nous venons de parler aux œuvres plus anciennes qui retraçaient l'épisode de Troïlos, et elles sont nombreuses depuis le vase François (voy. la liste de Luckenbach, *Jahrb. f. cl. Philol.*, *Suppl.* XI, 1880, p. 605; Klein, *Euphronios*, *l. c.*; cf. au Louvre le cratère corinthien 638 *bis*), on constatera que la composition tend à rendre de plus en plus l'élément tragique des sujets.

G 155. — Fragment de coupe attribuée au potier Brygos (Hartwig, p. 360, qui croyait à tort le fragment perdu; Ducati, *Osservaz. sul ceramista Brigo*, p. 79). Int. Restes d'un éphèbe tenant une canne. — Rev. Héraclès jeune, imberbe, après avoir renversé des meubles et des vases qui jonchent le sol, menace d'un trident un vieillard (Nérée) qui gesticule avec animation. Le reste manque. — Ceux qui se sont occupés de

ce curieux fragment y ont reconnu la manière de Brygos aux attitudes véhémentes des personnages, à la facture détaillée des objets, au traitement de la barbe et des cheveux blancs, et l'influence venue du drame satyrique, comme dans la belle coupe du Musée Britannique, Héra et les Silènes (Klein, n° 8). Avec M. Ducati, je préfère l'explication de Klügmann (*Annali*, 1878, p. 34) à celle de C. Robert (*Encyclopædie* de Pauly-Wissowa, p. 924 ; *Ilioupersis*, p. 46, Hercule et Sileus). L'histoire d'Hercule, contraignant le vieillard de la mer à lui révéler le chemin des Hespérides, devait fournir matière à ces scènes comiques et violentes où le public athénien se plaisait à retrouver le caractère brutal du héros. C'est sous les mêmes traits que s'est développée l'histoire du musicien Linos apprenant à jouer de la lyre à Hercule jeune et tué par son irascible élève (P. Girard, *Educat. ath.*, p. 123). Un détail de technique à noter : le contour des cheveux d'Hercule est encore indiqué par un trait incisé. C'est une persistance devenue très rare de l'ancienne méthode (ci-d. p. 669, 860, 983).

G 156. — Skyphos attribué au potier Brygos (Hartwig, p. 338). Scènes de kômos ; les personnages sont groupés deux par deux. — A. Ephèbe et femme nouant une bandelette sur sa tête ; homme jouant de la lyre et femme coiffée d'un cécryphale. — B. Deux hommes emmenant deux femmes. Sous les anses, petites filles tenant des flûtes, jeune garçon portant une coupe, etc. Restes d'inscription, qui ne donne pas de sens. — Le sujet et le style se rapprochent d'Hiéron, mais il n'est pas douteux que nous ayons affaire à la fabrique de Brygos. Peut-être la recherche des chevelures blondes, si fréquente dans cet atelier (ci-d. p. 864), est-elle due à une influence de la sculpture du temps. « L'éphèbe blond » de l'Acropole, comme l'appelle M. Le-

chat (*Sculpt. attiq.*, p. 362), est un exemple caractéristique de la teinte donnée parfois aux cheveux des jeunes gens dans la statuaire peinte. Notons encore la facture de l'œil ouvert par devant et tendant au profil (ci-d. p. 856), le pointillé sur les vêtements avec les grosses bordures à dents, la recherche du pittoresque (arbrisseaux sous les anses). En comparant ce vase à la coupe du musée de Wurzbourg, signée par Brygos et décorée du même sujet (Klein, n° 5), on y verra des types de figures et des détails identiques. Le vase est recollé et restauré en plusieurs parties.

G 157. — Coupe attribuée au potier Brygos (Hartwig, p. 337). Int. Joueuse de flûte et homme appuyé sur sa canne, la main droite sur sa tête (il n'est pas couché sur un lit, comme le dit par erreur M. Hartwig). — Rev. A. Kòmos de trois hommes dansant, jouant des crotales, portant une coupe, accompagnés d'une joueuse de flûte. — B. Suite du précédent. Homme dansant et portant une coupe (le reste manque). — C'est encore le même sujet que sur la coupe citée de Wurzbourg. Il est traité ici avec une extraordinaire *furia* de mouvements et de gestes; l'homme dansant, avec le ventre vu de face, est d'un réalisme étonnant. On reconnaît aussi l'atelier de Brygos aux chevelures de femmes coupées court et traitées en petites mèches serrées, à la facture des parties pileuses des corps d'hommes, aux bordures de vêtements. Le rapport avec la manière d'Hiéron (G 150) est évident, mais avec plus d'originalité et de faconde.

G 158. — Fragment de coupe attribuée au potier Brygos (non signalée). Int. Jambes nues d'un éphèbe et bas de son manteau. — Rev. Deux éphèbes (manque le haut) luttent sous la surveillance d'un pédotribe armé de la baguette fourchue. Le reste manque. —

Même style que dans le précédent. Pour la scène représentée et l'intervention du surveillant, cf. Hartwig, pl. 15, 16, et p. 392.

G 159. — Fragment d'une petite coupe attribuée au potier Brygos (non signalée). — Int. Ménade tenant un thyrse autour duquel s'enroule un serpent. — Rev. A. et B. Restes du thiase bachique, Silènes apportant une amphore de vin, Dionysos avec cep de vigne et canthare, Ménades poursuivies et fuyant. — Le type des Ménades est très voisin de celui des femmes fuyant dans la coupe de Troïlos (G 154). On comparera aussi la belle coupe du Cabinet des Médailles (Hartwig, pl. 32; De Ridder, *Vases de la Bibl. Nat.*, n° 576). On remarquera l'exécution des mains et des queues des Silènes que l'on retrouve identiques sur une coupe signée de Brygos (Klein, n° 8). L'indication des rochers et du paysage rappelle aussi certaines œuvres du fabricant que M. Hartwig a bizarrement nommé « le maître à la tête chauve » et qui se rapproche beaucoup de l'atelier de Brygos (*Meistersch.*, pl. 40, 43).

G 160. — Fragment d'une coupe qui me paraît rentrer dans la même série (non signalée). Int. Ménade courant avec un thyrse et portant sur son épaule un petit animal, peut-être un lièvre (dont la tête manque). Les revers ont disparu. — Restes d'une réparation antique réunissant le pied à la vasque. Très jolie exécution du corps nu sous la draperie transparente (ci-d. p. 862).

G 161. — Petit fragment de coupe attribuée au potier Brygos (non signalée). Rev. Ephèbe dansant, dans une attitude de corps très contournée, la tête rejetée en arrière (le bas des jambes manque); à droite la tête et le bras d'un autre personnage. Tout le reste

manque. — Ce n'est qu'un croquis mutilé; mais peu de figures rendent avec autant de puissance la manière de l'atelier de Brygos; peu de dessinateurs ont essayé avec tant de hardiesse les mouvements onduleux du corps, la jambe de profil, puis le torse animé d'un mouvement progressif qui le fait pivoter complètement sur lui-même, la tête levant les yeux au ciel dans une sorte de délire provoqué par la danse. Quand on pense qu'à la même époque on faisait en marbre les éphèbes de l'Acropole et les frontons d'Egine, on est confondu des progrès qu'avait déjà réalisés le dessin (ci-d. p. 634). Comparez encore, à cet égard, la coupe d'Orvieto attribuée au même atelier (Hartwig, pl. 36).

G 161 *bis*. — Petit fragment de coupe attribuée au potier Brygos (non signalée). Rev. Femme nue, jouant des crotales, dansant le corps renversé. Le reste manque. — Motif analogue. Le corps souple et jeune est rendu avec une grâce serpentine. Comparez les courtisanes d'Euphronios (Furtw.-Reichh., pl. 63) ou celles d'Epilykos (G 14) pour juger ce que l'école de Brygos a apporté de nouveau dans l'étude du nu féminin. On retrouve une danseuse très semblable sur une coupe rangée parmi les productions de cet atelier (Hartwig, p. 351, fig. 48).

G 162. — Grand cratère portant un nom incomplet[...]dès(Reinach, *Rép.*, I, p. 234; Hartwig le signale, p. 654, en le qualifiant par erreur d'amphore à colonnettes). — A. Retour d'Héphaistos dans l'Olympe. — B. Dionysos et le thiase bachique escortant le dieu. — Ce beau vase, appartenant à la série des cratères en cloche que nous énumérons ci-après (G 163), a souffert de fortes restaurations dans des figures importantes. Il en reste pourtant une composition d'un style vigoureux et original, où l'on reconnaît la main d'un maître qui

a des accointances avec Brygos. Il pourrait être fait dans l'atelier de celui que M. Hartwig désigne sous le nom du « maître à la tête chauve », chez qui l'on retrouve le type des Silènes au gros œil rond et effaré et, comme chez Brygos, la jolie silhouette des Ménades dansant et agitant leurs longues manches qui recouvrent les mains (Hartwig, pl. 32 et 43). Ce serait un des plus importants produits de ce fabricant. Nous avons déjà vu, avec la coupe G 135, que le ve siècle n'avait pas abandonné le type ancien d'Héphaistos ramené sur son mulet, tout en créant un nouveau motif qui montre le dieu à pied (cf. G 404, 421). Ici, la position insolite d'Héphaistos, assis comme une femme et montrant ses deux pieds nus ramassés sous lui, indique l'intention de rappeler l'infirmité bien connue du dieu boiteux. Une hydrie archaïque de style ionien nous a conservé le prototype de ce curieux motif (Masner, *Œsterr. Museum*, n° 218, pl. 2). De spirituels détails comme le pilos d'Héphaistos couronné de pampres bachiques, le Silène portant triomphalement les marteaux et la pince du dieu forgeron, la belle figure d'Hermès, attestent que nous avons affaire à un morceau de premier ordre. On remarquera la tendance au groupement, au couple marchant enlacé (Dionysos soutenu par un Silène) qui se retrouve sur d'autres peintures du temps (G 155 de Brygos; Gerhard, *Etrusk. Kamp. Vas.*, pl. 6 et 7) et qui a passé aussi dans la sculpture (cf. Winter, *Wien. Jahreshefte*, III, 1900, p. 104).

Malheureusement l'inscription ne nous permet pas de restituer un nom certain. Le Pheidiadès et le Philliadès du peintre Smikros (Furtw.-Reichh., II, p. 8) appartiennent comme παῖδες à une époque plus ancienne. On pourrait songer à Lysippidès et à Akestoridès du groupe Hiéron (Hartwig, p. 295). Mais on trouverait le début de ces noms dans la

partie conservée du vase; l'inscription doit être courte, pour avoir disparu en entier dans la cassure (cf. G 263).

V. — *Vases anonymes se rattachant au groupe précédent.*

Il est, comme nous l'avons dit (p. 700), de très nombreuses œuvres anonymes qui représentent, tantôt avec autant de perfection que les poteries signées, tantôt avec moins d'art dans l'exécution, la fabrication attique entre le début du ve siècle et la période de Cimon. Ce sont ces vases que nous rassemblons ici. Après l'analyse assez minutieuse que nous avons faite des produits authentiques des grands fabricants, il nous suffira d'indiquer en peu de mots les rapports qui unissent ceux-ci aux œuvres connues, quitte à nous arrêter devant les peintures qui méritent plus d'attention.

G 163. — Grand cratère à anses basses. C'est la forme mise en honneur chez Euxithéos, décorée par Oltos, Euphronios et d'autres (G 33, 103; cf. le beau cratère attribué à Douris par C. Robert, *Scenen der Ilias*, p. 3). La structure devient plus élancée, l'anse plus mince. Le décor de palmettes noires rappelle encore la persistance des traditions (cf. G 45, 46, 47). Ces vases magnifiques, qui permettent de mesurer toute la différence qui sépare les formes lourdes des fabriques de l'Italie méridionale (Salle K) et les harmonieuses créations de l'Attique, forment un groupe assez nombreux qui, à côté des coupes, représente sous un aspect plus solennel et plus majestueux le beau décor céramique de l'époque avoisinant les guerres Médiques (voy. les listes données par Klein, *Euphr.*, p. 117, et par St. Jones, *Journ. hell. stud.*,

1891, p. 373). — Le cratère de l'ambassade d'Achille, en particulier, doit attirer l'attention. Il n'y a pas lieu de s'arrêter à l'opinion de M. Ravaisson qui voulait y reconnaître Achille à Scyros (*Mon. grecs relatifs à Achille*, p. 8, pl. 1 et 2, dans *Mém. Acad. Inscript.*, t. XXXIV, 1895), renouvelant l'erreur de M. Luckenbach qui avait pris le personnage voilé pour une femme (cf. C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 95, note 26). M. Marcel Laurent (*Revue arch.*, 1898, II, p. 153), en rassemblant toutes les peintures de vases relatives à ce sujet, en a péremptoirement démontré le sens et, après Brunn et C. Robert, il a cherché à montrer en quelle relation il était avec la littérature dramatique, notamment avec la tragédie d'Eschyle. Sa conclusion, conforme à celle qu'avait déjà proposée M. P. Girard (*Rev. Etud. grecq.*, 1895, p. 126), est qu'Eschyle lui-même avait pu emprunter à des œuvres picturales la pose pathétique et émouvante de ses héros muets et farouches (cf. le skyphos d'Hiéron G 146). L'attitude familière d'Ulysse, soutenant son genou gauche des deux mains, rappelle celle d'Hector dans la *Nekyia* de Polygnote, et elle passera plus tard dans l'assemblée des Dieux sur la frise du Parthénon (Collignon, *Sculpt. gr.*, II, fig. 36). Il n'est pas du tout certain que Polygnote ait été l'inventeur de cette pose, qui rentre dans les recherches de l'école antérieure où domine le nom de Cimon de Cléones (cf. Laurent, *ibid.*, p. 164-168). Mais il est avéré que la fortune en fut grande pendant la belle période du ve siècle (cf. G 264, 374).

L'épisode du corps de Sarpédon, transporté par Hypnos et Thanatos, a fait l'objet de discussions (C. Robert, *Bild u. Lied*, p. 104 et suiv.), d'autres voulant y reconnaître Memnon. En l'absence d'inscriptions, le doute est toujours permis, car nous avons vu par les exemples précédents que l'ingéniosité du fabricant se plaît à renouveler par des noms nouveaux les sujets tradi-

tionnels (ci-d. p. 835). M. Robert a raison de dire que le seul texte littéraire dont nous puissions faire usage désigne Sarpédon, et non Memnon, comme le héros enlevé par Thanatos et Hypnos (*Iliad.*, XVI, 454, 682). Mais d'autre part, l'épisode de Memnon tué par Achille est beaucoup plus fréquent dans les peintures de l'époque. Je remarque que le peintre a indiqué aux chevilles du mort, comme sur un cadavre dont on a arraché les vêtements, les restes d'une ornementation usitée dans le costume des Amazones (cf. G 106, 107); sur la belle coupe du Musée Britannique, exécutée dans l'atelier de Panphaios, peut-être de la main d'Euphronios (Murray, *Designs*, p. 7, fig. 1), le revers est également occupé par des Amazones s'armant, et, sur d'autres vases à figures rouges, Memnon apparaît vêtu d'un costume semblable à celui des Amazones (Roscher, *Lexikon Myth.*, II, p. 2674). Des deux côtés il y a donc des arguments à faire valoir. En tout cas, c'est de ce mythe et de cette composition que naquit plus tard l'idée de représenter les morts déposés au tombeau par le Sommeil et par la Mort, comme on le voit sur les lécythes blancs funéraires (Salle L; cf. Pottier, *Lécyth. blancs*, p. 26). Le tableau de notre cratère, dans sa belle et sévère nudité, n'a pas l'énergie expressive de la coupe attribuée à Euphronios. On peut aussi comparer, pour juger de la différence des styles, le corps du héros mort avec celui d'Antée (G 103), l'un dénué de toute indication de musculature, l'autre remarquable par la richesse des détails anatomiques; on notera seulement ici l'œil fermé exprimant la mort. L'auteur anonyme de ce vase me paraît appartenir à l'école d'Hiéron (type des hommes barbus, cheveux en mèches pendantes, sièges drapés).

Il est assez rare de rencontrer une décoration comme celle qui orne la base du cratère; c'est un transfert de sujets de coupes sur une poterie de grandes dimen-

sions, flûtiste, buveur, Silènes en goguette, dont les silhouettes joyeuses contrastent avec les épisodes dramatiques des registres supérieurs : c'est la petite pièce après la grande. La même antithèse se remarque sur le cratère d'Arezzo, attribué à Euphronios (Furtw.-Reichh., *Griech. Vas.*, II, pl. 61 ; ci-d. p. 947).

G 164. — Même forme. Le châtiment de Tityos tué par Apollon (pour l'histoire du sujet cf. Reinach, *Rép.*, I, p. 244, 245, 249) montre l'acheminement du décor céramique vers des voies nouvelles. L'ordonnance de la composition reste soumise à des principes traditionnels; mais que de changements dans les détails : les corps allongés par une recherche d'élégance qui détruit un peu la solidité de la charpente humaine, des attitudes de plus en plus pathétiques et même théâtrales, la complaisance pour les figures de trois quarts, l'œil dessiné presque correctement de profil, avec l'indication des cils en petits traits parallèles, les bandelettes et diadèmes en rouge réservé.

J'ai autrefois rectifié l'interprétation erronée du sujet (Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 325, note 6) en montrant, d'après une amphore archaïque (E 864), que la femme placée derrière Tityos est sa mère Gè, la Terre, qui essaie de le défendre et contre laquelle Apollon a aussi tourné ses coups; son sein droit (d'ailleurs mal restauré), gonflé par les blessures, est traversé de trois flèches. Les trois vases du Louvre (E 864, G 42, G 164) permettent de suivre dans le même sujet les transformations du style au cours de plus d'un siècle. Le dernier terme serait représenté par la belle coupe de Munich (Furtw.-Reichh., pl. 55), tout imprégnée du style polygnotéen.

Au revers, une femme accourant près d'un vieillard qu'elle interpelle avec animation semble une réminiscence de l'épisode des Néréides se réfugiant auprès de

Nérée (cf. G 116). De plus en plus s'accuse la différence entre les deux côtés du vase, l'un complètement sacrifié à l'autre.

G 165. — Même forme. Le départ pour la guerre d'un hoplite et d'un cavalier comporte deux épisodes qui se font pendant. Les scènes de ce genre sont nombreuses dans la peinture du ve siècle (Luckenbach, *Das Verhältniss der griech. Vas. zu Gedicht. episch. Kykl.*, p. 541; Rizzo dans *Mon. antichi*, 1904, p. 67; Furtw.-Reichh., *Gr. Vas.*, p. 238 et suiv.) et l'on discute souvent pour savoir si l'artiste a pensé à un départ ou à un retour. Des peintures comme celles de ce cratère et de la coupe G 106 prouvent que l'idée du départ n'est pas moins admissible que celle du retour et qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter à une formule unique. Par une heureuse transformation du sujet d'Hercule conduit dans l'Olympe (F 294, G 196), l'artiste nous montre Athéné elle-même et Iris conduisant le guerrier à la victoire. Après l'idéal et le symbole, le réel reprend ses droits au revers : c'est le vieux père attristé, c'est la mère qui échangent avec leur fils un dernier adieu. On remarquera que le motif de la poignée de main, si usité dans la plastique funéraire de la fin du ve et du IVe siècle (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 150), est déjà consacré sous une forme pittoresque et définitive dans la peinture de cette époque. Je ne doute pas que nous n'ayons encore affaire à un emprunt fait par les sculpteurs aux œuvres picturales plus anciennes. Le style du vase est soigné; les yeux sont indiqués de profil avec l'angle externe ouvert; on remarquera la beauté des armures, la cuirasse de l'hoplite, le casque de la déesse avec le cimier en tête d'oiseau retournée, le costume du cavalier coiffé de l'*alopéké* et drapé dans le manteau appelé *zeira* (cf. Furtwaengler, *Winckelm. Progr.*, 1890, p. 158, 159).

G 166. — Grand cratère à volutes. Décor sur le col seulement et en deux registres. A. Combat d'Hercule contre les Amazones. — Néréides fuyant vers Nérée et Doris. — B. Quatre Silènes agenouillés sous des pampres bachiques (entièrement refaits). — Deux éphèbes à l'école, debout devant leurs professeurs. — Le vase a été rapproché du beau cratère d'Arezzo cité plus haut (p. 945; cf. Gaspar dans *Mon. Piot*, IX, p. 39; Furtw.-Reichh., pl. 61, 62). La forme en est semblable, mais le décor d'époque plus tardive. Ce sont des extraits de plus grandes compositions, disposés sans lien apparent. On y trouve surtout des souvenirs de sujets traités par Douris, les Néréides fuyant (cf. G 116), les écoliers, Hercule et les Amazones (cf. Pottier, *Douris*, p. 9, 65, 113). La structure et l'ornementation florale du vase sont magnifiques. On comprend de quels purs modèles dérivent les formes abâtardies des grands cratères à mascarons de l'Apulie (Salle K). C'est la descendance du vieux cratère ionien et cyrénéen (E 661), perfectionné avec les figures noires attiques (vase François et cratère de Nicosthènes; cf. F 198), puis avec les figures rouges au temps des guerres Médiques (cratère d'Arezzo), aboutissant plus tard au vase des Amazones et au vase de Talos (Furtw.-Reichh., pl. 28 et 36), passant enfin en Italie. Cette évolution a duré près de trois siècles (cf. Winter, *Die jüng. att. Vas.*, p. 15, et ci-d.p . 867).

[Un changement de numérotage a introduit ici une lacune de quelques chiffres.]

G 174-175. — Cratère à anses en forme d'oreillettes courtes. C'est une structure solide et commode pour la prise, permettant de transporter un gros poids (cf. ci-d. p. 868). La fabrication de cette série est très soignée. Le noir, à tons olivâtres et veloutés, est d'une qualité remarquable. L'Hercule au repos

(174), servi par un Silène qui apporte une lyre et une œnochoé, est un beau morceau, digne d'un élève d'Euphronios (barbe et cheveux en grènetis saillant, cils indiqués). — Zeus poursuivant le jeune Ganymède qui joue au cerceau et tient son coq de combat (175) appartient à la même école ; les blonds des chevelures sont rendus par un ton jaune ardent. Comparez la façon d'isoler les figures dans le champ, en les soulignant par une courte ligne de terrain, avec les amphores G 106, 107. Le sujet est assez fréquent (Reinach, *Rép.*, I, p. 334-335).

G 177-179. — Hydries. La forme courte et trapue de 177 est déjà employée dans les séries anciennes (E 734). Le tableau d'Hercule combattant le lion de Némée montre le héros imberbe, retour à une forme ionienne archaïque, mais qui est due surtout en Attique à une confusion avec Thésée (cf. F 238, 308, G 71). Les ornements en noir persistent encore d'une façon remarquable. — Pélée enlevant Thétis (178) rappelle la manière de Douris, avec une simplicité de dessin un peu plus nue. L'auteur a renoncé à la convention naïve qui faisait voir les transformations de la déesse (cf. G 53, 116). — Le trophée de guerre (179) est une curieuse étude de « nature morte », comme nous dirions, fort rare dans la peinture grecque qui s'attache plus aux personnages vivants qu'aux objets (voy. les vases similaires cités par Hartwig, *Meistersch.*, p. 368, note 1). C'est d'ailleurs un simple extrait d'une scène complète comme la dispute des armes d'Achille (cf. *Wiener Vorlegbl.*, VI, pl. 1, coupe de Douris ; Hartwig, p. 359, fig. 49, coupe attribuée à Brygos).

G 180-191. — Forme intermédiaire entre le cratère et l'amphore (cf. G 43), dite stamnos. C'est un type qui a eu beaucoup de succès à cette époque et qui offre de beaux exemplaires (ci-d. p. 868),

mais d'où les signatures sont presque toujours absentes. Le n° 180 (dispute du trépied de Delphes entre Apollon et Hercule; Athéné protégeant la fuite de Persée poursuivi par la Gorgone), de style encore antérieur aux guerres Médiques, est un des meilleurs spécimens de la série. Le dessin en est fin et précis. La Minerve tenant son casque à la main, d'une beauté pensive et sereine, est un motif qui fit fortune dans la sculpture au temps de Phidias (cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 24 et suiv.). Elle forme contraste avec l'agile guerrière qui, de l'autre côté, barre la route à Méduse. Celle-ci, avec ses serpents noués à la taille, son masque grimaçant vu de face, respire encore la vieille mythologie gréco-orientale. Le décor céramique est devenu le réceptacle des éléments les plus divers, issus de tous les coins du monde. Le passé, le présent et l'avenir s'y mêlent à doses presque égales.

Les réunions de divinités recommencent à jouer un grand rôle, comme autrefois dans les amphores de la fabrication classique à figures noires (F 253 et suiv.). C'est le refuge des décorateurs peu soucieux des nouveautés. Il y avait toujours dans les ateliers des modèles à foison pour représenter des dieux. C'était vite fait de les juxtaposer et de composer, à peu de frais, une conversation entre Olympiens : Zeus recevant une libation des mains d'Iris (181), Poseidon, Zeus et Héra (182), Poseidon, Dionysos et Hermès (184), Zeus et Athéné (188 *bis*), etc. Une composition plus originale nous montre Dionysos couché sur son bouc, Hermès sur son bélier, et cheminant triomphalement avec une escorte de Silènes (185). Le sujet de Zeus poursuivant Ganymède (183) nous est déjà connu (G 175); on s'est contenté de le meubler de figures accessoires. Les revers sont ordinairement décorés de scènes empruntées à la vie éphébique, exercices dans la pa-

lestre, départ pour la guerre, etc. Signalons une remarquable étude d'athlète vainqueur, les bras entourés de bandelettes, dans l'attitude du pugiliste (182). De quel œil les sculpteurs du temps devaient considérer les images de ce genre! Quelle éducation pour les Myron et autres! Un autre rapport avec la plastique est suggéré par certaines figures de femmes, relevant d'un geste coquet l'ample draperie qui retombe sur leurs pieds (181); c'est l'attitude des *Corés* de l'Acropole, et il semble qu'une certaine convention archaïsante ait maintenu ces formes pendant longtemps, en peinture comme en sculpture (cf. le vase de Munich que M. Furtwaengler, *Griech Vasenmal.*, pl. 16, p. 76, attribue à Douris, mais sans vraisemblance à mon avis). La remise d'Achille enfant au centaure Chiron, chargé de l'instruire (186), est un mythe déjà ancien dans l'imagerie populaire (cf. G 3). Un très beau vase sans inscriptions (187) montre d'un côté le départ de Triptolème sur son char ailé et recevant une libation des mains de Déméter, de l'autre le roi d'Eleusis, Kéléos, debout entre deux autels et rendant grâces, la phiale à la main, aux grandes Déesses, bienfaitrices de son pays. On se rappellera que le mythe de Triptolème a été traité sous une forme analogue par Hiéron et par Brygos (Klein, p. 171, 178).

Dans la série décorée de beaux rinceaux sur les flancs des vases on remarquera les Nymphes de Nysa montrant le jeune Dionysos à Zeus son père (188). Les grâces de l'enfance commencent à préoccuper les artistes, comme nous l'avons vu à propos de Brygos (G 152). Au revers de G 189 qui offre une médiocre peinture de Pélée saisissant Thétis en présence de Nérée, on trouve une réunion de femmes, tenant en main des plémochoés, qui pourrait faire allusion à la fête attique de ce nom (cf. *Dict.* Saglio, *Eleusinia*, p. 573). Dans presque toutes ces peintures règnent des

réminiscences du style de Douris, d'Hiéron, de Brygos, avec des traces d'exécution hâtive et négligée qui en font des pièces de production courante.

G 192. — Forme intermédiaire entre l'amphore et l'hydrie. La structure des vases continue à être l'objet de savantes recherches (ci-d. p. 865). Très beau vase qui, s'il était signé, serait beaucoup plus connu (*Gazette arch.*, 1875, pl. 14, 15; cf. Reinach, *Rép.*, I, p. 229). Pourtant, en examinant de près la facture des têtes et des cheveux, on se rend compte que l'exécution n'en est pas comparable à une belle peinture d'Euthymidès ou de Douris; le dessin est plus froid et moins détaillé; les mains et les pieds manquent de réalisme. C'est l'œuvre d'un très bon disciple. Le mérite du modèle se sent encore dans la composition : Hercule enfant, en présence de sa protectrice Athéné, étouffe les serpents que Héra a envoyés pour le mordre pendant son sommeil; le jeune Iphiclès se réfugie épouvanté dans les bras d'Alcmène; Amphitryon fait un geste de surprise et d'admiration. La scène est pathétique et bien ordonnée. Au revers Zeus donne des ordres à ses deux messagers, Hermès et Iris. L'ornementation florale est magnifique; le lustre noir excellent. On remarque la persistance curieuse du svastika ou croix gammée dans les ornements noirs qui figurent les incrustations du lit des enfants. Les chevelures blondes indiquent une époque voisine de Brygos.

G 193-195. — Fragments de cratères et autres grands vases ; on y voit les restes d'un Hercule, d'une Ménade, d'une femme courant (193). Un autre morceau, plus important encore, représente Thésée en présence de Skiron et la lutte du héros contre Kerkyon, appelé ici [Ker]kyaneus (194; cf. *Jahrb. Inst.*, 1892, p. 209). Il provient d'un cratère à volutes (cf. G 166) qui devait

avoir des dimensions considérables et qui était richement décoré sur le plat même des anses, comme le vase François. Nous avons perdu là une pièce de premier ordre. Le style en est excellent et rappelle celui du beau cratère du Cabinet des Médailles, Thésée et Neptune (De Ridder, *Catalog.*, n° 418). Outre la coupe d'Euphronios G 104 et le psykter d'Euthymidès (Klein, p. 196), d'autres représentations de la lutte avec Kerkyon, où, comme dit Pausanias, Thésée vainquit par sa science plus que par sa force (I, 39, 3), nous ont été conservées sous la même forme (*Journ. hell. stud.*, 1889, pl. 2; De Ridder, *Catalog.*, n° 586; Hartwig, p. 406; Furtw. Reichh., I, p. 264). M. Wernicke pensait à attribuer à l'atelier d'Euphronios le fragment du Louvre (*Jahrb.*, *l. c.*), mais il ne ressemble pas aux œuvres signées par Euphronios comme peintre. Je le placerais plutôt dans le groupe de Douris. — Autre fragment (195), représentant le même sujet dans un très beau style; un grand arbre aux branches feuillues jette une note pittoresque dans le tableau (ci-d. p. 842).

G 196. — Grande amphore. A. Athéné conduisant Héraclès sur son char dans l'Olympe. B. Dionysos et Silène. — Si j'ai séparé, malgré les ressemblances de forme et de décor, cet exemplaire du groupe allié à Euthymidès (G 42 et suiv.), c'est que l'exécution accuse une tout autre orientation du style, des gestes rapides, des physionomies expressives, des draperies souples, où l'on sent l'influence d'un Brygos ou de quelque autre maître contemporain. On notera surtout la figure d'Athéné, le Dionysos du revers (le Silène flûtiste est complètement restauré), la facture des cheveux, l'emploi du noir délayé pour rendre les harnachements de cuir.

G 197. — Grande amphore. A. Le roi Crésus sur son bûcher, allumé par un serviteur nommé Euthymos.

B. Thésée et Pirithoos enlevant l'Amazone Antiope. — Quoique non signé, ce vase est un des plus célèbres du Louvre. Il a été cité et reproduit bien des fois (Reinach, *Répert.*, I, p. 85) à cause du sujet très précieux qui le décore. Nous avons dit combien sont rares dans les peintures céramiques les allusions aux personnages historiques (ci-d. p. 822). Il ne faut d'ailleurs pas croire que l'auteur ait prétendu faire œuvre d'historien. S'il a songé à Crésus, c'est qu'au ve siècle le fameux roi de Lydie, l'ami de Solon et du sanctuaire de Delphes, était déjà entré dans une gloire favorable à la formation des mythes. Nous en avons pour preuve l'ode de Bacchylide récemment retrouvée (d'Eichthal et Th. Reinach, *Bacchylide*, p. 25; cf. A. H. Smith dans *Journ. hell. stud.*, 1898, p. 268). C'est le miracle du feu éteint par la volonté des dieux qui est le centre de la légende. L'artiste nous montre avec quelle sérénité héroïque le prisonnier de Cyrus était monté sur le bûcher, la tête ceinte de feuillages, le sceptre en main, faisant une libation aux dieux comme pour consommer son propre sacrifice. On retrouve là, en même temps, le souvenir de ces morts théâtrales et librement consenties dont les Asiatiques étaient coutumiers et qui frappaient l'imagination des Grecs. Nous serions heureux de connaître l'auteur de ce beau tableau. On pourrait penser peut-être à l'atelier du peintre contemporain de Brygos, qui a développé le style d'Euthymidès et de Phintias et que M. Hartwig a étudié sous le nom d'Amasis (*Meisterſch.*, p. 400 et suiv.; mais l'existence en est contestée par Furtw.-Reichh., I, p. 264). Tous les détails de technique sont intéressants : beauté du lustre noir, polychromie en blanc et rouge pour rendre les bûches enflammées et travail en couleur délayée pour imiter les flammes (à la base, une sorte de grille métallique entoure le bûcher pour contenir les cendres); indication des cils, diadème réservé en rouge;

exécution très soignée des accessoires, du sceptre et du trône. On a voulu expliquer comme des éventails servant à activer le feu les ustensiles que tient Euthymos (Crusius dans *Philolog.*, 1898, p. 154), mais il ne me paraît pas douteux que ce sont des torches (cf. *Dict.* Saglio, art. *Fax*). — Le revers n'est pas moins remarquable pour l'exécution. La composition procède des scènes d'enlèvements familières à l'atelier d'Euthymidès (Klein, p. 196-197; cf. G 42). Le dessin minutieux des armures rappelle, dans un style plus récent, l'admirable tableau exécuté dans l'atelier de Sosias, Achille soignant Patrocle (*Ant. Denkmäler*, I, pl. 10). Pour le sujet, souvent traité au ve siècle, cf. Reinach, *Rép.*, p. 176, 252. Il est curieux de comparer Thésée combattant une Amazone dans les métopes du Trésor des Athéniens, sculpté probablement entre les deux guerres Médiques (Homolle, *Fouilles de Delphes*, pl. 40). C'est bien le même costume, les longs cheveux flottants sortant du casque, l'air juvénile donné au héros. Nous avons déjà cité (G 42) le beau groupe d'Erétrie qui représente précisément le sujet de l'enlèvement d'Antiope par Thésée. Mais quelle science des attitudes et quelle souplesse dans la peinture, auxquelles la plastique ne saurait encore prétendre !

G 198-200. — Grandes amphores à sujets isolés sur la panse. Dès le temps d'Epictétos (Klein, p. 101) ce système a été en honneur. Le groupe d'Euphronios le pratiquait aussi (G 106-107). Dans la série nouvelle, le plus bel exemplaire, avec anses cordées comme dans G 199, est celui du Cabinet des Médailles qui représente le berger Euphorbos portant Œdipe enfant (Reinach, *Rép.*, p. 92). Deux des amphores du Louvre sont décorées de Nikés portant le brûle-parfums appelé thymiatérion (pour le sujet cf. *Elite Céramogr.*, I, pl. 93). Aux revers, une figure d'éphèbe et une de

femme. Sur la troisième, le sujet rappelle une amphore plus ancienne, signée d'Euxithéos, Achille et Briséis (Klein, p. 137).

G 201-203. — Amphores à sujets isolés, mais avec décor circulaire. Le procédé très ancien d'ornementation par bandes circulaires (cf. Nicosthènes, F 103 et suiv.) ne s'est pas perdu, bien qu'il apparaisse moins logique dans l'amphore que dans la coupe. Mais aussi, dans les scènes bachiques (Dionysos au repos servi par des Silènes, Ménade poursuivie par un Silène), les deux sujets sont mieux liés l'un à l'autre. Le style fin est apparenté au groupe Brygos. Le n° 203, souvent publié (cf. Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 50, n° 34), pourrait sortir du même atelier que 202, d'après la ressemblance des ornements. C'est une variante du très vieux motif de l'introduction d'Hercule dans l'Olympe sous les auspices d'Athéné et d'Hermès (cf. F 30 d'Amasis). La libation offerte au héros par la déesse figure dans une coupe portant la signature d'Hiéron, mais que M. Furtwaengler veut attribuer à Douris (*Gr. Vasenmal.*, p. 114, pl. 24).

G 204-219. — Amphores à sujets isolés et séparés. C'est le type qu'on appelait « amphores de Nola », parce qu'on en avait trouvé beaucoup dans cette localité. L'hypothèse d'un atelier unique à Athènes, pour ce groupe de vases, est assez vraisemblable, parce que les formes, avec anses trifides, et l'ornementation, avec une courte bande soulignant le sujet, sont souvent pareilles. La qualité du lustre noir est en général excellente. Le style appartient à la période qui avoisine et suit le groupe Douris-Brygos. La production rapide et courante y est sensible. Les revers ont souvent des figures de remplissage. J'énumère les sujets intéressants : Zeus lançant la foudre, l'aigle sur le

poing, imitation de quelque beau type sculptural; au revers un géant en hoplite grec (204); Silène surprenant une Ménade endormie, prototype pictural de la célèbre Ariane du Vatican (206; cf. la coupe G 251); le dieu Pluton portant la corne d'abondance (209; cf. *Dict.* Saglio, article *Cornucopia*); Héraclès, la hache à la main, abattant la maison de Sileus ou de Nérée, souvenir de quelque drame satyrique (210; cf. G 155 et Reinach, *Rép.*, p. 338, n° 4); une jolie silhouette d'Eros jouant de la lyre et escorté d'un chien (211); le vieux Nestor et son fils Antilochos (213); une très curieuse figure d'hoplitodrome, penché et saisissant le but, en présence d'un des juges du concours (214; cf. *Jahrb. Inst.*, 1888, p. 100; 1889, p. 33); une belle attitude d'éphèbe brandissant son glaive, au revers un frondeur (216).

G 220-222. — Autres formes d'amphores, avec le même système de décor en figures isolées. Pour les anses cordées, cf. p. 866. Homme drapé, coiffé du cécryphale à la mode des vieillards (cf. G 4 *bis* et *Dict.* Saglio, art. *Kékryphalos*) et s'abritant avec une ombrelle (220); homme tenant un porc de sacrifice (221), peut-être pour la lustration des Eleusinies (cf. *id.*, art. *Eleusinia*); homme drapé, debout sur une estrade, devant un spectateur qui l'examine (222), peut-être le concours des *Kallisteia* dans la fête des Panathénées (cf. *id.*, art. *Panathenaia*).

G 223-238. — Amphores de la forme dite péliké (ci-d. p. 866). Tantôt on a conservé la disposition ancienne en cadres, tantôt, sous l'influence des idées nouvelles, on a isolé les personnages sur le fond noir, comme dans la série précédente. Le champ plus large offrait une place à des compositions plus nourries. Le style traditionnel et archaïsant, procédant des œuvres d'Euthymidès et de

Phintias, y est en vigueur. J'énumère les principaux sujets : Zeus assis, recevant une libation des mains d'Iris (223); la répétition à peu près identique sur un vase de Berlin (Reinach, *Rép.*, p. 417) montre l'usage des modèles circulant dans les ateliers. — (224) Actéon dévoré par ses chiens en présence d'Artémis, et, au revers, une très curieuse représentation de Zeus assis, tenant de la même main le foudre et le sceptre surmonté de l'aigle, pendant que Ganymède verse à boire; les accidents de cuisson et les traces du précipité rouge (ci-d. p. 679, 682) sont à noter sur ce vase. — (226) Cortège nuptial sous la conduite d'Apollon, peut-être les noces de Dionysos et d'Ariane, si l'on met en relation les deux côtés du vase. — (227) Curieuse idole de Bacchus, à qui deux Silènes offrent du vin dans un cratère. — (228) Hercule tuant Kyknos avec l'aide d'Athéné et, au revers, réunion d'éphèbes autour d'un tombeau surmonté de la figure d'un sphinx, transformation familière du sujet du Sphinx proposant l'énigme aux Thébains (cf. la péliké d'Hermonax, Klein, p. 201; Hartwig, *Meistersch.*, p. 664, et plus loin G 266, 417, 534). Je ne saurais admettre l'opinion de M. Ravaisson qui y cherche une scène de la vie élyséenne d'outre-tombe (*Mém. Acad. Inscr.*, t. XXXIV, 1895, pl. 3, p. 10). — (229) Très beau vase avec inscriptions nommant les personnages : Hermès tuant le gardien de la vache Io, Argus aux cent yeux, appelé ici Panop[tès] (cf. pour le sujet, *Jahrb. Inst.*, 1903, pl. 2, et *Journ. hell. stud.*, 1905, p. 65); au revers, Hercule avec Déjanire portant le jeune Hyllos qui tend les bras à son père, et Oineus, père de Déjanire; une magnifique figure d'Athéné préside à cette scène de famille qui introduit dans l'histoire du héros batailleur un intermède paisible et touchant. — Le vase 230 est un exemple typique des difficultés de la cuisson; le décor, très beau, dans le style de l'école de Douris (deux éphèbes à la palestre et Eos

poursuivant Céphale), a complètement tourné au rouge sous le coup de flammes oxydantes (ci-d. p. 679) et le travail du peintre a été en grande partie perdu. L'accident est pour nous précieux, parce qu'on peut constater que le silhouettage des figures (ci-d. p. 675) déposait sur l'argile une couche plus épaisse de couleur noire qui seule a résisté. — (231) Achille poursuivant Troïlos et Persée rapportant la tête de Méduse sont empruntés à la très ancienne imagerie populaire (Schneider, *Troisch. Sagenkr.*, p. 121) et perfectionnés par les artistes du ve siècle (cf. E 662, 874, le vase François et G 154 de l'atelier de Brygos). — (232) Eos portant le corps de Memnon. La belle attitude du corps, le bras sur la tête renversée en arrière, révèle un excellent modèle; mais, en comparant la coupe de Douris (G 115), on mesure la distance qui sépare un produit de fabrication courante et un chef-d'œuvre de maître. — (233) Représentation de l'Athéné pacifique, tenant en main l'olivier sacré, sans doute inspirée par quelque statue du culte (cf. pour la répétition du motif, Reinach, *Rép.*, II, p. 123). — (234) Très curieux sujet d'Héraclès tuant Géras, sous forme de nain débile et décharné. C'est la Force de l'âge viril triomphant de la Vieillesse, et en même temps la Santé victorieuse du Vice et de la Débauche. Nous sommes sur le chemin qui mène à la peinture symbolique de la fin du ve siècle (ci-d. p. 1044; pour des représentations analogues, cf. *Journ. hell. stud.*, 1883, p. 96; *Jahrb. Inst.*, 1895, *Anzeig.*, p. 37; *Philologus*, 1891, p. 185). On constate en même temps que les représentations grotesques et caricaturales ne sont pas, comme on le répète, une invention de l'âge alexandrin et ont été pratiquées par les artistes du ve siècle sous les mêmes formes réalistes (cf. Pottier-Reinach, *Necropole de Myrina*, p. 476). Notons encore sur ce vase la marque circulaire, nettement marquée autour de Géras, qui

montre que la poterie, dans le four, a été couchée sur le flanc et posée sur un support dont le rebord appuyait directement contre la peinture elle-même (ci-d. p. 680).

G 239-244. — Nous achevons la série des vases-récipients par quelques jolies œnochoés, de formes variées, d'un admirable noir, sobrement rehaussé de quelques motifs rouges. — Ménade (239), de style fin et contemporain du groupe Douris-Brygos. — Dionysos et Ménade (240); ornementation florale très remarquable; style de l'école de Douris. — Ephèbe tenant une pomme que cherche à prendre un singe qui se dresse près de lui (241); intéressant témoignage sur la présence de ces animaux apprivoisés dans les maisons athéniennes. — Ephèbes à la palestre (242, 243); belle étude d'un lanceur de javelot, avec l'inscription ὁ παῖς καλός incisée dans la pâte, puis recouverte du vernis noir et ravivée ensuite à la pointe pour la faire reparaître.

G 245-246. — Grands plats ou assiettes. Ephèbes lyristes, dans le genre du groupe Euphronios-Douris. La silhouette du jeune homme voilé est délicieuse (246).

G 247. — Nous passons à la catégorie des vases à boire. Le grand skyphos (247) est une pièce remarquable qui pourrait appartenir au même atelier que l'amphore de Crésus (G 197). Dans le tableau de Thésée et le Minotaure, même façon d'indiquer les cils, d'appuyer fortement le bout du pied sur le sol. Au revers, une femme drapée et voilée, à qui un éphèbe tend une lyre, rappelle l'épisode d'Alcée et Sapho sur le beau vase de Munich que M. Furtwaengler attribue à l'atelier de Brygos, sans vraisemblance à mon avis (*Gr. Vas.*, II, p. 21). L'allongement démesuré des figures, la recherche des visages de face, le style des personnages, sont des

traits de parenté entre les deux vases; mais celui du Louvre est de qualité inférieure à l'autre et pourrait passer pour une œuvre de disciple.

G 248. — Cette forme de canthare (comparez celui de Douris, *Douris*, p. 9), intermédiaire entre le skyphos et la kylix, nous servira de transition avec les coupes. Le décor, Zeus enlevant Ganymède, aurait pu être fait dans l'atelier de Brygos (mouvements pathétiques, draperies pointillées), mais non par le collaborateur d'élite dont nous avons étudié plus haut les œuvres. L'exécution est rapide et un peu lâchée.

G 249. — C'est sans doute à un canthare qu'appartiennent ces jolis fragments à technique blanche et à polychromie rouge, blanche et noir jauni. On y voit une scène d'omophagie, Dionysos déchirant en deux un chevreau sous les yeux d'une Ménade et d'un Silène (cf. G 69; *Dict.* Saglio., art. *Omophagia;* S. Reinach dans *Rev. arch.*, 1902, II, p. 253, sur le rite du νεβρισμός; le même geste est donné à une Ménade, *Mon. Piot*, VII, pl. 2). Le style est excellent et rappelle Brygos. Le costume court de Dionysos est très exceptionnel (pour les franges qui le bordent, cf. Hartwig, *Meistersch.*, p. 430, note 1). Au revers, une scène de toilette féminine dont l'exécution rappelle les lécythes d'Erétrie polychromes (Salle L).

Les coupes anonymes sont nombreuses. Nous avons dit pourquoi cette catégorie de vases a joui alors d'une vogue spéciale et renferme les compositions les plus neuves (p. 824, 869). Parmi ces exemplaires, quelques-uns atteignent une perfection égale à celle des produits signés, mais la majorité, comme on le verra, représente la fabrication rapide et courante. N'ayant plus à faire l'histoire des progrès accomplis par le dessin,

nous diviserons cette série en groupes de sujets qui montrent l'abandon progressif des types anciens et l'acheminement vers des conceptions nouvelles : scènes religieuses, héroïques, guerrières, éphébiques, familières.

G 250-262. — Scènes bachiques. — (250) Silène enlevant Ménade, Dionysos et son thiase; belle coupe qui offre des réminiscences avec des œuvres exécutées chez Hiéron (G 144) et chez Brygos (Hartwig, *op. l.*, pl. 32). — (251) Silène surprenant une Ménade endormie sur un rocher; motif intéressant pour les origines du type sculptural de l'Ariane du Vatican (Collignon, *Sculpt.*, II, fig. 305; cf. G 206); le rocher couvert de lierre est à signaler comme note pittoresque de paysage. Un des tableaux montre une tête de face dans la manière encore archaïque du groupe Euphronios-Douris; le style et le décor sont à rapprocher des coupes du fabricant que M. Hartwig appelle le « maître au rinceau » (*op. l.*, p. 657 et p. 677, note 1). — (252) Silènes dansant et jouant; dans l'int., éphèbe banquetant et jouant au cottabe; bon style procédant de l'atelier de Brygos (cf. Hartwig, pl. 35). — (253 et suiv.). Fragments de coupes diverses, appartenant aux écoles Douris-Brygos : Ménades, Dionysos avec panthère, ou couché et servi par des Silènes; partout on a cherché à donner une expression égarée aux servants de Bacchus par le dessin de l'œil (ci-d. p. 857).

G 263-266. — Sujets mythiques et héroïques. — (263) Exploits d'Héraclès (taureau de Marathon et biche de Cérynée). Comparez l'attitude de Thésée liant le taureau sur la coupe d'Euphronios (G 104). L'autre sujet est rare dans les monuments de cette époque. On remarquera le compagnon du héros, Iolaos, tenant l'arc et la flèche du héros, et transformé en éphèbe athénien du temps de Thémistocle. Le style rappelle celui d'une

coupe au nom d'Athénodotos (Héraclès et Antée), appartenant au groupe d'Euphronios (Hartwig, p. 124). Dans l'int., éphèbe tenant un filet à provisions; pour l'attitude des jambes croisées cf. Hartwig, pl. 54, 61, et ci-d. p. 849. L'inscription incomplète... ναιδες pourrait être la fin d'un nom d'éphèbe (cf. G 162). — (264). Int. Homme barbu et éphèbe lyriste. Rev. A. Les chefs grecs délibérant sur la façon de fléchir la colère d'Achille. Rev. B. Ambassade auprès d'Achille M. Hartwig voudrait ranger cette coupe parmi les produits exécutés chez Hiéron (p. 299, n° 16); mais je n'y trouve pas la main du peintre ordinaire de cet atelier (cf. G 142). C'est une imitation du style de la fabrique, mais de date un peu plus récente. On trouve le sujet de la délibération des Grecs, sous une forme analogue, sur le skyphos de Vienne attribué à Brygos (Hartwig, p. 363). Le tableau de l'Ambassade procède du même type que le cratère G 163; on y retrouve Ulysse assis, tenant son genou dans ses mains; mais l'Achille enveloppé est placé derrière les ambassadeurs, qui lui tournent le dos et semblent causer avec le vieux Phœnix. Cette maladresse de composition décèle un artiste de rang inférieur. On se rend compte comment les compositions, venues du grand art et circulant dans les ateliers, étaient mises au pillage par les industriels qui en tiraient parti, chacun suivant ses forces (ci-d. p. 704). — (265) Ce vase est du même atelier qu'une très belle coupe du Musée Britannique, attribuée par M. Hartwig à celui qu'il appelle « le maître à la tête chauve ». Il suffit de comparer les sujets intérieurs, les têtes des Silènes des revers, pour reconnaître le dessin de cet artiste (Hartwig, pl. 42, 43, p. 429). Les mêmes inscriptions, dénuées de sens, se retrouvent sur une autre coupe de ce fabricant (*id.*, p. 427). Int. Thésée et sa mère Aethra, ou Thésée emmenant Hélène (?). Rev.

Exploits de Thésée (laie de Crommyon, Skiron, taureau de Marathon, Sinis); cf. G 104 et l'article de M. Milani, *Mus. ital.*, III, p. 209. La laie de Crommyon, avec la nymphe du lieu, figure aussi sur la coupe signée d'Aison (*Antike Denkmäkler*, II, pl. 1). Le style des revers, souple et léger, où les accessoires pittoresques abondent, contraste comme dans G 104, avec la raideur encore archaïque du tableau intérieur. La composition est trilogique. — (266) Int. Guerrier arrangeant son casque. Rev. Le Sphinx et les Thébains. La redoutable figure du Sphinx était devenue peu à peu, en Grèce, un ornement usité des tombeaux et un symbole décoratif de la mort. Aussi voit-on le mythe thébain perdre beaucoup de son caractère tragique. Sans doute la tragédie et peut-être le drame satyrique y avaient contribué (cf. *Jahrb. Inst.*, 1891, *Anzeig.*, p. 119). Nous avons déjà vu (G 228) sous quelle forme réaliste et familière les céramistes représentaient la venue du monstre au milieu de la ville, image plus semblable à la réunion de jeunes gens autour d'une tombe du Céramique qu'au sauvage repaire du Cithéron, et nous avons rappelé d'autres peintures qui suivent les mêmes errements (voy. les monuments réunis dans *Wien. Vorlegebl.*, 1889, pl. 8 et 9). La jolie coupe du Louvre prend une place importante dans cet ensemble. Le Sphinx en action, dirigeant, du haut de sa colonnette, une griffe menaçante vers l'éphèbe assis qui se retourne surpris, la frayeur de son compagnon, l'alarme donnée dans la cité par des hommes qui courent, tout contribue à donner un charme spirituel et pittoresque à la scène. Le style est celui du groupe Hiéron-Brygos, fort apparenté à la fabrique de celui que M. Hartwig appelle « le maître à la tête chauve » (cf. la composition de la coupe d'Éos enlevant Céphale, pl. 39 et 40).

G 267-269. — Trois petites coupes. — Eros tenant un rinceau fleuri et une caille, présents d'amour. — Sirène en forme d'oiseau perché sur un rinceau (revers repeints). — Iris ou Niké en compagnie de femmes (int. repeint). — Ces peintures, sous une forme plus ou moins négligée, dérivent des compositions du fabricant que M. Hartwig appelle « le maître au rinceau » (p. 657).

G 270-275. — Sujets guerriers. — Ils sont souvent en rapport avec les scènes épiques ; mais, en l'absence d'inscriptions, il est difficile de juger si l'artiste a pensé à un simple combat ou à un épisode des guerres héroïques, à un départ de guerrier quelconque ou aux adieux d'Hector. Par exemple, sur la coupe 270 (homme portant un casque et un bouclier; scènes de combats), un des revers pourrait représenter le combat d'Hector et d'Ajax, car le guerrier blessé est pareil à l'Hector de Douris (G 115); mais nous savons que le type était consacré depuis longtemps (G 23) et applicable à toutes sortes de sujets (cf. C. Robert, *Scenen der Ilias*, p. 3 à 10). Le style répond à la manière encore archaïque du groupe Euphronios-Douris (cf. pour les costumes des guerriers, les coupes de Phintias, Hartwig, pl. 17, 18). — Le n° 271 (Int., éphèbe avec caille) offre sur les revers une répétition intéressante d'un autre sujet de Douris, une troupe de soldats s'armant (Klein, p. 157, n° 14; Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas.*, pl. 53; Pottier, *Douris*, p. 97, 99). On notera surtout la très gracieuse silhouette de l'éphèbe blond qui se sert de la cuirasse que lui tend un camarade pour s'y regarder comme dans un miroir et ajuster coquettement les plis de sa tunique; à côté de lui un hoplite, dont les cheveux sont très longs, a tiré son épée et se mire dans la cnémide d'un éphèbe pour se couper une grande mèche dorée; de l'autre côté, on apprête le char de

guerre. La parenté avec la coupe de Vienne est évidente; le style, un peu plus rapide et en même temps plus facile, donne l'idée d'une œuvre exécutée par un disciple de Douris. Certaines figures, l'homme barbu passant le baudrier de son épée, l'éphèbe s'ajustant, sont des variantes à peine modifiées de quelques personnages de Douris. Il est vrai qu'on peut toujours penser à un modèle commun, arrangé différemment (cf. aussi la coupe de Pérouse, Hartwig, pl. 58). En tout cas, ce curieux et rare sujet peut servir à expliquer l'attitude d'un des soldats de la coupe de Douris, qu'on a jusqu'à présent mal interprétée (Furtw.-Reichh., p. 271 et la bibliographie citée note 1) : passant autour de son corps son baudrier, il tourne la tête et se regarde dans le casque sans cimier que tient un de ses compagnons. On se souviendra que les miroirs des anciens étaient de bronze et que, par conséquent, il leur était plus naturel encore qu'à nous d'user d'une surface métallique pour se mirer. Les armures militaires se prêtaient admirablement à cet usage. — 272. Scène analogue; départ de soldats pour la guerre. L'éphèbe boucle sa cuirasse comme un corset (cf. la coupe de Vienne, Furtw.-Reichh., p. 271) et les femmes de la famille lui apportent ses armes, un hoplite coiffe son casque; dans l'int., le guerrier armé, prêt à marcher. La composition reste trilogique (cf. G 108). Le style est facile, l'œil dessiné presque correctement de profil (ci-d. p. 855). — 273-275. Fragments avec représentations de combats. On remarquera que l'indication des crins du panache n'apparaît pas avant l'époque d'Onésimos (Hartwig, pl. 58 à 60). On notera aussi la fourche à deux dents employée comme arme (voy. *Dict.* Saglio, art. *Furca*).

G 276-284. — Sujets éphébiques; entretiens d'éphèbes ou d'hommes barbus avec des jeunes

garçons. — On reconnaît là le thème favori de Douris et d'Hiéron. C'est, en général, à leur groupe ou à leur école qu'appartiennent ces coupes. Le revers du n° 276 (éphèbe tenant un lièvre) rappelle une œuvre signée de Douris (G 122; cf. aussi une coupe de Peithinos dans les *Meistersch.* d'Hartwig, pl. 27). L'intérieur (conversation entre un éphèbe et un jeune garçon) est entouré d'une zone de couleur blanche. C'est un compromis plusieurs fois tenté entre la coupe polychrome à fond blanc et le vase à figures rouges (sur cette catégorie, cf. Hartwig, p. 499-502, où la coupe du Louvre est mentionnée, p. 502, n° 2). — 277. Cette coupe aurait pu figurer dans les œuvres attribuées à l'atelier d'Hiéron ou de Brygos. Je l'en ai séparé, parce que le style ne m'a pas semblé assez précis pour le rattacher sûrement à l'un ou à l'autre. J'inclinerais pour Brygos, à cause de l'allure mouvementée des draperies, des personnages se retournant en arrière, des attitudes de têtes levées (cf. G 157); pourtant les traits tout à fait caractéristiques manquent. Int. Homme barbu et jeune garçon coiffé du grand bonnet orné de bandelettes dont on coiffait le vainqueur dans certains jeux (*Dict.* Saglio, art. *Certamina*). Rev. Kômos d'hommes, éphèbes et joueuse de flûte (cf. Hartwig, pl. 29, 36). — 278. Adr. de Longpérier avait voulu voir autrefois dans le tableau intérieur le tyran de Samos, Polycrate, embrassant son jeune favori, Bathylle (*Œuvres*, II, pl. 6, p. 285). Ce genre d'interprétation, où l'on cherchait surtout des personnages historiques, n'est plus de mise aujourd'hui et nous paraît contraire à l'esprit antique (ci-d. p. 822). La scène est conçue dans un sentiment de réalisme assez vif, qui n'outrepasse pas la mesure et qui présente de gracieuses attitudes. Aux revers, comme pour continuer la même idée, apothéose de l'éphèbe à qui de belles Victoires apportent en hommage des bandelettes. La Grèce a su parer même

ses vices d'images poétiques. — 279 à 284. Fragments de coupes avec sujets analogues, hommes et jeunes garçons, kômos de buveurs.

G 285-286. — Petite coupe et fragment avec la représentation de l'homme barbu, coiffé du cécryphale, qu'on interprétait autrefois comme un déguisement (cf. G 4 *bis* et 220); on remarquera le parasol vu en perspective. Style de l'école de Douris.

G 287-310. — Sujets éphébiques; exercices dans la palestre. — 287. Ancienne coupe, rognée tout autour pour en faire une assiette plate, sans souci du décor (cf. G 35). Beau style, encore archaïque, de l'époque de Phintias. — 288, 289. Persistance de la coupe à yeux jusque dans le groupe d'Euphronios-Douris (cf. G 5 d'Epictétos). — 290-310. Coupe et fragments de coupes rappelant le style des vases portant le nom de Panaitios, du groupe Euphronios-Douris (Klein, *Liebl.*, p. 116). Les personnages de la coupe 290 en particulier (exercice du javelot et hoplitodromie) sont d'un style remarquable (cf. la coupe de Munich, *ibid.*, p. 108, n° 10, et la coupe de Douris, *Meist.*, p. 144, n° 5; voy. aussi G 111 avec le nom de Cléomélos). — Au même groupe se rattache une curieuse étude (291 ; cf. Winter, *Die jüng. att. Vas.*, p. 7, fig 2) d'un éphèbe vu en raccourci, le visage de face, avec l'inscription ἔρχεται, il vient, qui s'adresse sans doute au compagnon aimé; tous les accessoires de la vie éphébique sont rassemblés, la canne de promenade, le strigile, l'aryballe à huile, les sandales, l'éponge à bain et le bassin de bronze pour se laver (cf. Girard, *Educat. ath.*, p. 186 et suiv.; Hartwig, p. 258). — Dans 292, qui se rattache aux vases portant le nom de Lachès (Hartwig, pl. 63), on voit le jeu du disque, les haltères, la course, le saut à

la perche, le maniement de la pioche pour amollir le sol de l'arène (Girard, *ibid.*; *Dict.* Saglio, art. *Gymnastica*). Ce sont des « instantanés » de la vie antique, saisis dans des croquis alertes et vivants (ci-d. p. 823 et suiv.) — Dans 294, le peintre a représenté la terrible lutte du pancrase (Girard, *ibid.* p. 211). Pour le combat lui-même et les blessures qu'il causait, voy. les morceaux de coupe avec le nom d'Aristagoras, G 131. — Dans 295 est représentée la course des jeunes garçons à cheval (cf. une coupe de l'atelier d'Euphronios, Hartwig, pl. 52). — Dans 296, qu'on peut rattacher aux vases portant le nom de Lysis (Hartwig, p. 641), figure l'éphèbe vainqueur, les bras et les jambes couverts de bandelettes nouées et déposant ses palmes de victoire sur un autel (voy. pour le rite des bandelettes les fig. 182 et 1335 du *Dict. des Antiq.* de Saglio). — 297-310. Lot de fragments où l'on voit des éphèbes dans toutes les poses, courbés, courant, vus de dos, de trois quarts, etc. (ci-d. p. 845). Le dessin est d'une sûreté admirable. L'athlète se frottant avec le strigile, prototype du célèbre *Apoxyoménos* de Lysippe, s'y trouve dans des poses aussi vivantes que variées.

G 311-317. — Sujets éphébiques; scènes de banquets. — Le kômos et les divertissements des buveurs tiennent presque autant de place que les exercices gymnastiques sur les coupes de cette période. Ce sont les deux grandes occupations des jeunes gens d'Athènes. Les mœurs se lisent à plein dans cette imagerie. L'influence des compositions de Brygos (Hartwig, pl. 33, 36) est sensible dans le décor des n°s 310, 311 (danses accompagnées de la flûte et des crotales, cortèges de buveurs). On notera la curieuse figure de face sur le fragment 315 (cf. G 117, 138, 291); ce difficile problème n'est pas encore près d'être résolu (ci-d. p. 846).

G 318-332. — Sujets éphébiques; scènes familières diverses. — Une très jolie coupe (318), qui rappelle l'école de Douris (Klein, p. 155; *Douris*, p. 113), représente des éphèbes chez le professeur de mathématiques, l'un présentant un compas ouvert, un autre portant ses ustensiles dans un filet posé sur son épaule, d'autres causant entre eux (Girard, *Educat. ath.*, p. 204, 205). Le maître, chauve et engoncé frileusement dans son manteau, tournant le visage de face, est une amusante étude de pédagogue (cf. Hartwig, pl. 46, p. 460, et le canthare de Pistoxénos, Girard, *id.*, p. 120). Comparez le style avec G 133 du groupe Lysis. Le fragment 319, appartenant à l'atelier du « maître au rinceau » (Hartwig, p. 657), offrait peut-être au revers une scène analogue. — 320-330. Sujets divers. On notera les fragments d'une très belle coupe dans la manière du groupe Euphronios-Douris (éphèbe penché), une étude d'éphèbe vu de face, etc. — 331-332. La visite chez les courtisanes, les récréations féminines (femme jonglant avec des balles), la reproduction du gynécée avec son mobilier, complètent le cycle de la vie familière et nous acheminent vers les sujets préférés de la seconde moitié du ve siècle.

G 333-335. — Lécythes. Cette forme, très usitée dans le décor à figures noires, très populaire aussi dans la seconde moitié du ve siècle, n'est pas représentée par de nombreux spécimens de la peinture à figures rouges sévères. Il n'est pas vraisemblable pourtant qu'on en ait interrompu la fabrication, et j'y vois une nouvelle preuve que, durant la première moitié du ve siècle, on avait continué la tradition des lécythes à figures noires (ci-d. p. 649). Les lécythes blancs funéraires en dérivent directement (Salle L). Ceux-ci sont de fabrication soignée et le décor en est emprunté naturellement à la vie familière. — 333. Très beau décor floral sur l'épaule. Le-

çon de musique à un éphèbe qui joue de la lyre devant son professeur ; dans le champ, un accessoire qui ressemble à une écritoire comme on en fabrique encore aujourd'hui en Orient. Le vase pourrait appartenir à la fabrique de Douris ; comparez le sujet avec la coupe du *Rep.* Reinach, p. 196, et la tête de face de l'éphèbe avec G 138. — 334. Int. de gynécée, femme jouant avec des balles. La longueur du champ entraîne le dessinateur à des proportions démesurées. — 335. Femme apportant les vases de libation à un éphebe aux cheveux blonds. Dérivation du style usité dans le groupe Brygos.

HISTORIQUE

II. — La céramique attique depuis Cimon jusqu'à la prise d'Athènes (470-404 av. J.-C.).

Nous ne pouvons pas, pour cette seconde période, pas plus que pour la première, entrer dans le détail des événements historiques qui sont bien connus. L'histoire politique comprend trois phases : administration de Cimon (470 à 449), administration de Périclès (445 à 430), guerre du Péloponnèse et guerre de Sicile (431 à 404). L'histoire de l'art industriel reste toujours intimement liée aux fluctuations sociales. Pendant toute l'ère de prospérité que représentent les deux premiers noms, la céramique continue à se développer et à se frayer des voies nouvelles. Plus tard, avec les guerres malheureuses au dehors, les dissensions civiles en dedans, qui conduisent à la catastrophe finale, à la ruine et à la prise d'Athènes, elle végète et se replie sur elle-même. A la fin du ve et au ive siècle elle fera effort pour se relever; elle inventera des débouchés, elle essaiera des changements de techniques (Salles H, L et M). Mais l'heure du déclin a sonné et c'est surtout dans les succursales lointaines, dans l'Italie méridionale, que la fabrication des vases peints trouvera un dernier regain de popularité (Salle K). En Grèce même, elle dépérit lentement et vers la fin du ive siècle elle disparaît, supplantée par la céramique à reliefs.

Les vases dont nous avons à nous occuper

relèvent surtout des deux premières périodes. La raison en est facile à comprendre. Trouvés dans les nécropoles étrusques, ils appartiennent à l'époque où le commerce se faisait librement entre le Pirée et les ports de la mer Tyrrhénienne. Dès que l'état de guerre existe entre Sparte et Athènes, les côtes grecques sont le théâtre de fréquents combats sur mer; les caboteurs de commerce s'éloignent, les exportations se font rares. Avec la guerre de Sicile (415 av. J.-C.) le chemin est complètement coupé entre l'Etrurie et la Grèce. Il est naturel qu'on trouve peu de vases attiques de la fin du ve siècle dans l'Italie du nord. Les arrivages se reportent vers la Grande Grèce, du côté de Ruvo, Tarente et Naples.

Sujets et composition. — Deux tendances se manifestent chez les céramistes d'Athènes après les guerres Médiques : la persistance des sujets créés par la première école des figures rouges, scènes éphébiques, conversations familières, banquets, armements de guerriers; d'autre part, le développement des grands sujets mythologiques, les aventures de Thésée, le jugement de Pâris, le combat de Cadmos et du Dragon, le jardin des Hespérides, l'expédition des Argonautes, etc. C'est l'éternelle oscillation entre les peintures familières et les peintures d'histoire.

A. *Sujets familiers.* — Par un retour naturel, qu'on observe bien souvent dans l'évolution de l'art, les sujets nouveaux d'autrefois deviennent les sujets rebattus. Les créations heureuses d'Epictétos et de ses contemporains, nées sous l'influence de Cimon de Cléones, les jolies figures d'éphèbes jouant et courant, ont pris à leur tour une allure banale et traditionnelle, comme jadis les thiases bachiques et les départs de chars dans la période des figures noires. Chaque génération qui

se lève demande aux décorateurs de renouveler des motifs vieillis. Les uns persistent par routine dans les habitudes prises. D'autres obéissent au désir de faire du nouveau. Nous distinguons fort bien ces deux courants sur les vases du Louvre appartenant au genre familier : les uns, reproduisant sans modifications notables les banquets, les scènes de palestre, même les thiases bachiques (G 410, 411, 415, 421, 425, 426, 430, 466 à 468, 486, 487, etc.; cf. Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 24); d'autres, au contraire, curieux de pénétrer davantage dans l'intimité de la maison athénienne, de peindre le monde féminin autre que celui de la galanterie, de tracer les silhouettes gracieuses des jeunes filles, des femmes conversant ou brodant, jouant avec des enfants (G 441, 442, 453, 454, 455, 543, 549, 562, 563, etc. Voy. les listes de vases données par Winter, *Die jüng. att. Vas.*, 1885, p. 50 et suiv.; par Milchhœfer dans *Jahrb. Inst.*, 1894, p. 58-63).

Là, en effet, est le véritable rajeunissement du genre familier : montrer la vie de la femme et de l'enfant; substituer à la vie publique et bruyante des éphèbes, des soldats, des courtisanes et des joueuses de flûte, la peinture plus paisible et plus intime du foyer domestique. On voit poindre en art les sentiments délicats qui inspireront plus tard à Xénophon la gracieuse figure de la femme d'Ischomaque dans l'*Economique*. Il est naturel que ces sujets prennent place sur des vases d'un usage personnel aux Attiques, plutôt que sur des poteries destinées à l'exportation : aussi verra-t-on dans la Salle L, réservée aux céramiques de la Grèce propre, les spécimens les plus expressifs de ce genre.

Il est difficile de dire à quel courant d'art supérieur les industriels ont obéi en renouvelant ainsi le genre des sujets familiers. La pénurie des renseignements

sur les œuvres peintes pendant la seconde moitié du ve siècle ne nous permet pas de placer ici quelque nom d'artiste célèbre. Mais nous pouvons juger de la direction que prenait le décor à fresques, quand nous apprenons qu'Alcibiade avait retenu de force chez lui le peintre Agatharchos pour lui faire décorer ses appartements ; que Zeuxis avait peint le palais du roi de Macédoine, Archélaos (Overbeck, *Schriftquell.*, n°s 1124, 1654); que Socrate blâmait déjà de son temps l'usage d'orner les maisons de peintures (Xénophon, *Mémorabl.*, III, 8, 10) et qu'au IIIe siècle le stoïcien Chrysippe en était indigné au point de demander si l'on ne peindrait pas bientôt les étables à fumier (Plutarque, *De repugn. stoïc.*, 21). Nous pouvons placer vers le début de la guerre du Péloponnèse le mouvement qui se dessina en faveur de la décoration des maisons particulières et qui prit de plus en plus de force : c'est l'origine du décor pompéien. Il est naturel que ce débouché nouveau ait encouragé les artistes à traiter des sujets familiers et intimes. On en voit l'effet et le prolongement ultérieur en notant dans la liste des œuvres de Zeuxis et de Parrhasios des sujets comme la famille du Centaure, un serviteur portant des raisins, une vieille femme, un prêtre et un jeune assistant avec une boîte à encens, deux enfants, etc., ou des natures mortes comme des raisins, une draperie jetée sur un cadre, etc. La sculpture entrera dans la même voie avec Praxitèle, Léocharès, Sthennis, Lysippe. La peinture des vases nous enseigne qu'avec le milieu du ve siècle nous sommes déjà en plein courant du genre familier.

A cette impulsion générale il faut joindre l'action très puissante d'un art intermédiaire entre les grandes œuvres et les produits industriels : la décoration des tombeaux (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 372 et suiv.). Soit en bas-reliefs, soit en tableaux peints sur la pierre,

c'est l'époque où les scènes familières foisonnent dans les nécropoles, réunions de famille, femmes assises et recevant quelque bijou des mains de leur servante, jeune fille caressant un oiseau, enfants insouciants et joueurs. Dans le quartier même du Céramique, les modèles s'offraient aux yeux des décorateurs, abondants et variés.

Ce qui montre encore ici le parallélisme du grand art et de l'art industriel, c'est que des deux côtés le genre familier réagit sur le genre mythologique et y introduit une formule nouvelle, l'allégorie. J'ai étudié ailleurs (*Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1889, p. 1, pl. 9 et 10) la formation des figures allégoriques en Grèce et j'ai montré que l'époque décisive pour cette création est la seconde moitié du ve et le début du IVe siècle. Nombre de sculptures et de peintures décèlent chez les artistes le souci d'humaniser les dieux, de les présenter sous un aspect de plus en plus familier et, si je puis dire, bourgeois. D'autre part, la préoccupation d'idéaliser les scènes réelles, qui est un trait de l'art grec, pousse souvent les peintres à baptiser de noms mythiques les personnages saisis dans leurs attitudes familières : un mari regardant sa femme qui allaite son enfant sera Amphiaraos avec Eriphyle et le petit Alcméon (*Arch. Zeit.*, 1885, pl. 15; cf. aussi *Jahrb. Inst.*, 1902, pl. 2); entre Polynice et Eriphyle engagés dans l'entretien criminel qui va décider du sort d'Amphiaraos, le peintre n'hésitera pas à placer une grue familière (Furtw.-Reichh., II, p. 28, pl. 66); une femme mariée, entourée de ses compagnes, sera la nymphe Thaleia avec les Néréides Cymodocé, Pontomédeia, Glauké, etc. (Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, pl. 9); trois jeunes filles faisant de la musique seront des Muses (*Bull. corr. hell.*, 1895, p. 102), etc. Ce sont deux mondes qui se rencontrent. De leur union naît l'allégorie, parce que les figures abstraites se prêtent merveilleusement à concilier les deux genres,

le divin et le réel. Un éphèbe se présente, entouré de gracieuses figures de femmes qui semblent l'accueillir : est-ce une scène de réunion amoureuse? Non, c'est l'homme à l'entrée de la vie, que reçoivent la Santé, la Joie, la Beauté, comme l'attestent les inscriptions placées dans le champ (*Elite Céramogr.*, IV, pl. 84). J'ai dressé la liste de ces noms allégoriques (*op. l.*, p. 16-18); ils se lisent presque tous sur des vases de la seconde moitié du ve siècle et du IVe : la Pudeur, la Justice, la Paix, la Bonne Renommée, la Jeunesse, le Désir, la Persuasion, etc. Tous ces poétiques symboles voltigent sous forme de femmes et d'Eros autour des personnages et forment comme le trait d'union entre le ciel et la terre.

Quand on étudie les textes des auteurs sur les peintres fameux de la seconde moitié du ve siècle, on s'aperçoit que ce qui se passe dans la céramique est, comme toujours, un reflet du grand art. En tête des artistes qui ont créé la peinture allégorique figure le frère de Polygnote, Aristophon, auteur d'un grand tableau où l'on voyait à côté d'Hélène, de Priam et d'Ulysse, la personnification de la Ruse et de la Cruauté. Rappelons-nous que déjà Eschyle mettait sur la scène la Violence. On attribue au même Aristophon, ou bien à son fils Aglaophon, un portrait d'Alcibiade assis sur les genoux de la Nymphe Néméa, symbolisant les Jeux où il avait été vainqueur (voy. les *Schriftquell.* d'Overbeck aux noms des artistes cités). C'est surtout à la fin du ve siècle et au IVe que l'on voit se multiplier les créations symboliques : le Démos et la Vertu de Parrhasios, la Démocratie d'Euphranor, l'Ivresse de Pausias, la Tragédie et la Comédie d'Aétion, enfin le chef-d'œuvre d'Apelles, que Botticelli a tenté de restituer, la Calomnie traînant l'Innocence au tribunal de la Méfiance et de l'Ignorance, entourées de l'Embûche, de l'Envie et du Mensonge qui se réjouissent, du Repentir et de la Vérité qui se lamentent (Over-

beck, *Schriftq.*, s. v.; cf. Deubner dans le *Lexikon der Myth.* de Roscher, III, p 2110 et suiv.). C'est un monde nouveau qui s'ouvre à l'imagination des artistes. Tout le Moyen Âge et les temps modernes en ont largement profité.

Ainsi le genre familier, par l'introduction du cycle féminin et enfantin, par la création des allégories, se renouvelle et s'enrichit. On lui doit quelques-unes des plus jolies créations de la céramique grecque, comme les coupes de Sotadès et d'Hégésiboulos (*Collect. Branteghem*, pl. 39 à 42; Murray, *White ath. Vas.*, pl. 16 et suiv.), comme l'onos de fileuse orné d'une scène de mariage (*Ephém. arch.*, 1897, pl. 9), comme l'osselet peint du Musée Britannique avec le chœur des jeunes filles dansant (Stackelberg, *Graeb. Hell.*, pl. 23), et tant de charmantes pyxis à scènes féminines (Dumont-Chaplain, pl. 9; Furtw.-Reichh., pl. 57), tant de petits vases à jeux d'enfants, sans compter les beaux lécythes à fond blanc dont il sera question plus loin (Salle L; cf. dans la salle G les n°s 402, 440, 442).

B. *Sujets mythiques.* — Le développement des sujets mythiques n'est pas moins important et montre d'une façon aussi frappante la mobilité et les ressources inépuisables de l'esprit grec. Sans doute, la puissance de la tradition reste bien forte et la plupart des vases de fabrication courante répètent les compositions antérieures du groupe Euphronios-Brygos. Mais, quand l'imagination créatrice de l'artiste entre en branle, elle arrive à tout transformer, sujets, groupements, style et technique. Sur les coupes comme sur les grands vases on suit la marche d'un travail intérieur qui modifie profondément toutes les conditions du décor. Ici nous pouvons avec plus de sécurité mettre en avant le nom d'un maître dont l'action se répercute jusque dans les œuvres industrielles et qui est en réa-

lité le vrai fondateur des méthodes nouvelles : Polygnote.

Une étude détaillée sur Polygnote, qui fut le plus grand peintre d'Athènes au ve siècle, ne pourrait pas prendre place dans ce catalogue. Je me contente de renvoyer aux études de M. Carl Robert (*Die Nekyia des Polygnot.*, 1892; *Die Iliupersis*, 1893; *Die Marathonschlacht*, 1895; 16° à 18° *Hall. Programm*) et au travail encore inachevé de M. Th. Schreiber (*Die Wandbilder des Polygnotos*, Erster Theil, 1897). J'en retiendrai seulement ce qui intéresse notre sujet.

On place la période d'activité de Polygnote entre 475 et 455 av. J.-C. (Wœrmann dans *Gesch. der Malerei* de Woltmann, p. 39; Milchhœfer dans *Jahrb.*, 1894, p. 72); mais on n'est pas d'accord sur la chronologie de ses ouvrages. Pour les uns, la Lesché de Delphes aurait été peinte entre 480 et 475 (Girard, *Peinture antiq.*, p. 156); pour d'autres vers 470, ou même beaucoup plus tard, vers 458 (C. Robert, *Marathonschlacht*, p. 46; Hauser dans *Jahreshefte Wien*, VIII, p. 41). Les fresques de l'Anakeion seraient un peu postérieures à 474; celles du Théseion à 469, époque de la translation des restes de Thésée à Athènes. Pour d'autres, Polygnote n'aurait pas travaillé à Athènes avant 463 (Furtwaengler dans 50e *Winckelm. Progr.*, 1890, p. 162). La décoration du Pœcile serait un peu antérieure à l'exil de Cimon, vers 460 (C. Robert, *l. c.*; Hauser, *l. c.*; Girard dans *Rev. Etud. grecq.*, 1895, p. 354; *Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1897, p. 34). En somme, si l'on admet une influence du grand peintre sur l'art industriel attique, elle doit s'exercer surtout entre 470 et 450. C'est un point de repère pour nos séries céramiques.

Dans les sujets, Polygnote a recherché souvent un intérêt psychologique et moral : la *Prise de Troie* peignait les sentiments contraires des vainqueurs et des

vaincus, la joie du triomphe, la force brutale, le désespoir, le courage, la résignation. Dans l'*Evocation des morts* les supplices des méchants s'opposaient au repos paisible des héros dans les Champs-Elysées; Orphée y apparaissait pour la première fois comme le prophète de la vie d'outre-tombe, consolateur des âmes. On a comparé les conceptions de Polygnote à celles de Pindare et d'Eschyle (J. Girard, *Sentiment religieux en Grèce*, p. 347) Le même courant emporte la littérature et l'art. Nous ne pouvons pas nous attendre à trouver dans la peinture de vases une telle hauteur de vues. Ce sont surtout des sujets, des épisodes nouveaux qui, en s'introduisant dans la céramique, attestent l'influence des sujets mis en vogue par le maître. Par exemple, la légende des Dioscures, les aventures des Argonautes, presque ignorées jusqu'alors des décorateurs, reçoivent dans la seconde moitié du ve siècle un développement qui semble dû aux peintures de l'Anakeion d'Athènes, œuvres de Polygnote et de Micon (G 341, 364 ; cf. Furtw.-Reichh., pl. 8, 9, 38, 39, 60; Millingen, *Coll. Coghill*, pl. 2; *Arch. Zeit.*, 1852, pl. 41; *Mon. Inst.*, III, pl. 49; XI, pl. 38-40; *Wiener Vorl.*, II, pl. 8; IV, pl. 3; 1889, pl. 12; cf. la ciste Ficoroni dans Baumeister, *Denkm.*, I, fig. 500-501). La façon de traiter les scènes de combats avec un style plus grandiose et plus majestueux évoque le souvenir de la *Prise de Troie* dans la Lesché de Delphes (G 342, 343), en même temps que l'épisode d'Hélène au milieu des servantes qui l'habillent ouvre la voie aux nombreuses scènes de toilette que nous voyons traitées avec prédilection (G 441, 442, 543, 545, 547, 556, etc.; cf. Salles L et M). On voudrait voir aussi dans les transformations pathétiques que subit le motif très ancien de l'attentat d'Ajax sur Cassandre (G 458) une influence du même chef-d'œuvre. De l'*Evocation des morts* de la Lesché nous retiendrons plusieurs sujets qui appa-

raissent dans le décor des vases : la barque de Charon (Pottier, *Lécyth. bl.*, p. 46; voy. Salle L), l'ombre de Tirésias (Furtw.-Reichh., pl. 60), Orphée chantant (50e *Winckelm. Programm*, 1890, pl. 2), l'aède thrace Thamyris (Hauser dans *Wien. Jahreshefte*, 1905, p. 37, fig. 5). Citons encore le meurtre des Prétendants qui paraît inspiré par une fresque du maître à Platées (Girard, *Peint. antiq.*, p. 164).

Enfin, à côté de Polygnote, prennent place des émules ou des collaborateurs comme Micon, comme Panainos, le frère de Phidias, dont les œuvres non moins célèbres devaient exercer leur attraction sur les industriels. Rappelons la *Bataille de Marathon* et le *Combat contre les Amazones* dans le Pœcile d'Athènes, qui ont pu fournir de nombreux modèles aux scènes guerrières représentées sur les vases de cette période et où l'on retrouve d'autres traces de la composition polygnotéenne (Girard, *op. l.*, p. 186; Rayet-Collignon, fig. 91). Comme l'a bien vu M. Rizzo (*Mon. antichi*, 1904, p. 44, 48), quand ce ne sont pas des compositions entières qui trahissent l'influence de cette grande peinture, on la reconnaît encore à l'emploi de certains motifs isolés, à des silhouettes et à des attitudes plus expressives.

Plus encore que dans les sujets, l'influence de ces grands maîtres est sensible dans la composition. Assurément beaucoup de vases, jusqu'à la fin du ve siècle, obéiront aux traditions établies par les ateliers des figures rouges à style sévère. Mais il est curieux d'observer que, par un retour naturel des choses, la coupe n'est plus, après les guerres Médiques, l'instrument des nouveautés et des progrès. Elle s'attarde volontiers à la répétition des scènes éphébiques et des banquets de l'âge précédent (G 448, 456, 466, 467, 468, 470). La disposition des personnages par groupes de deux dans l'intérieur, par groupes de cinq sur les revers, suivant la for-

mule de Douris, se répète sans cesse. Le type souvent cité de la coupe de Codros (Baumeister, *Denkm.*, fig. 2148, 2149; *Jahrb. Inst.*, 1898, pl. 4) représente une composition très usitée à cette époque. C'est plutôt sur les grandes poteries, en particulier sur les cratères, que l'on remarque les changements importants qui se produisent. On qualifie souvent ces vases de « polygnotéens » pour exprimer le caractère d'art nouveau qu'ils présentent (C. Robert, *Nekyia*, p. 43-44; *Marathonschlacht*, p. 97; cf. Milchhœfer dans *Jahrb. Inst.*, 1894, p. 72 et suiv.; Rizzo, *Mon. antichi*, 1904, p. 6 et suiv.). La règle immuable de la composition ancienne était la symétrie bien apparente et visible, considérée comme un élément de beauté par tous les artistes archaïques, comme un plaisir offert aux regards par la clarté et l'équilibre des formes. Polygnote en peinture, Phidias en sculpture rompent avec cette tradition. Symétrie et équilibre subsistent dans leurs œuvres, mais dissimulés et cachés. Devenu plus raffiné, l'œil trouve du charme à sentir les rythmes d'une composition, sans en être du premier coup averti par une monotone alternance. Le procédé employé par Phidias nous est connu : il a opposé les unes aux autres des masses, et non des personnages isolés; il a enchaîné par un lien discret les attitudes et les groupements qui se répondent de part et d'autre d'un fronton, substituant à la rigide uniformité des sculptures d'Olympie et d'Egine les souples flexions des figures du Parthénon. Nous découvrons, d'après les vases et d'après les descriptions de Pausanias, une méthode analogue chez Polygnote, et c'est pour nous une raison de plus de considérer la sculpture des grands maîtres du ve siècle comme subordonnée aux inventions des peintres (ci-d. p. 633, 849). Polygnote s'est servi des anciennes zones, des registres superposés, où l'art primitif rangeait avec ordre les différents épisodes

d'une composition, comme par exemple dans le Coffre de Cypsélos ou dans le Trône d'Apollon Amycléen par Bathyclès (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 95, 231), et, supprimant les barrières qui divisaient les sujets en sortes de compartiments, il a mêlé et enchevêtré ces zones, sans pourtant en détruire l'unité générale. C'est ce qui fait que Pausanias décrit les groupes de personnages en allant de gauche à droite et en passant alternativement de la partie supérieure à la partie inférieure du tableau. M. Benndorf avait cru pouvoir en déduire un arrangement en deux zones superposées et distinctes (*Wiener Vorleg.*, 1888, pl. 12). M. Carl Robert (*Die Nekyia*, XVIes *Hallisches Progr.*, 1892) et M. Weizsäcker (*Polygnots Gemälde*, 1895) ont mieux fait comprendre l'aspect probable en répartissant les personnages par groupes placés à des hauteurs variables. Mais j'imagine que dans les originaux, on devait sentir davantage la zone ancienne, l'enchaînement encore régulier des groupes, comme on le voit dans le cratère d'Orvieto (G 341) ou dans les lécythes du Combat des Amazones et du Cortège de Dionysos (Rayet-Collignon, fig. 91, 92). Il ne faut pas oublier que l'art de Polygnote est un art en quelque sorte chiffré, mathématique, comme celui de Polyclète dans le *Doryphore* (voy. surtout le mémoire de M. Th. Schreiber, *Wandbilder des Polygnotos*). Non seulement dans chaque tableau de la Lesché les groupes se correspondaient par une sorte de balancement rythmé (par ex. dans la Nekyia : groupe Charon = groupe Tantale ; groupe Phèdre = groupe Orphée ; groupe chefs grecs = groupe chefs troyens) ; mais, de plus, nous avons des raisons de penser qu'entre la *Prise de Troie* et *l'Evocation des morts*, placées dans le même local, le peintre avait songé à établir aussi des alternances raisonnées (barque de Charon = vaisseau de Ménélas ; groupe Phèdre = groupe Hélène ; groupe Cassandre = groupe Orphée). Si ces hypothèses sont exactes,

— et malheureusement, en l'absence des originaux, elles seront toujours contestables, — nous serions en présence de compositions savamment et mûrement combinées, de façon à produire avec des sujets très variés, d'où la symétrie monotone était bannie, une impression reposante d'unité. Brunn, avant tous les autres, avait mis en lumière ce principe avec sa finesse habituelle (*Gesch. d. Künstler*, I, p. 34-35). Les vases « polygnotéens », dont le plus beau appartient au Musée du Louvre (G 341), ne peuvent donner qu'une idée affaiblie de ces magnifiques tableaux : pourtant l'idée qui s'en dégage est bien celle d'une révolution complète, qui a transformé la composition et qui a introduit la variété dans les groupements sans nuire à l'harmonie d'ensemble. C'est aussi le principe qui guide les céramistes de la seconde moitié du ve siècle dans leurs produits les plus soignés (Pottier, *Lécyth. bl.*, p. 120, 121).

On s'est demandé si Polygnote avait admis les arrière-plans, les figures vues en profondeur et se masquant les unes les autres. M. C. Robert croyait le fait peu vraisemblable (*Marathonschl.*, p. 99). M. Furtwaengler a cherché, au contraire, à l'établir d'après les peintures de vases (*Gr. Vasenmal.*, pl. 26-28, p. 135; cf. Rizzo, *l. c.*, p. 44). Il faut se souvenir, d'ailleurs, que la céramique corinthienne avait, dès le vi^e^ siècle, réalisé cette perspective (ci-d. p. 455) et que, par conséquent, Polygnote l'aurait seulement remise en honneur.

Nous devinons encore, à travers les imparfaites analyses de Pausanias, que, dans la composition de Polygnote, le paysage (ci-d. p. 841) devait tenir une certaine place : le marais de l'Achéron, le rocher de Tantale, l'arbre auquel s'adosse Orphée, le vaisseau de Ménélas et le rivage de la mer, les murs écroulés d'Ilion, la maison d'Anténor, l'autel où se réfugie Cassandre,

toutes ces indications ont engagé les auteurs des restaurations à semer à travers la composition un assez grand nombre de détails pittoresques. Les peintures de vases nous confirment dans cette pensée, en montrant souvent le sol divisé par des lignes montueuses qui forment un terrain semé de fleurettes et de petites herbes (Rayet-Collignon, *l. c.*; cf. G 341). Cette ébauche de paysage était d'autant plus nécessaire dans la composition polygnotéenne qu'elle permettait de disposer les personnages à des hauteurs variables. Il est bien entendu que ce décor n'avait rien de comparable à ce que l'on voit dans l'art moderne ou dans les jolis fonds des « Primitifs » italiens et flamands. Si hardie qu'ait été la tentative de Polygnote et de ses contemporains, elle a dû être fort discrète et, suivant la formule du ve siècle, laisser aux représentations humaines une priorité incontestée. Ce n'en est pas moins un curieux retour d'un art que nous connaissons bien, l'art ionien, héritier de l'art égéen, dont nous avons à plusieurs reprises (ci-d. p. 504, 513) loué le goût pour les beautés pittoresques de la nature. On peut se demander si l'origine même de Polygnote, né à Thasos et fils du peintre Aglaophon, élevé dans un centre d'art ionien et venu assez tard à Athènes, n'explique pas cette tendance particulière de son esprit.

L'histoire de la composition nous ramène à la question controversée de l'influence qu'a pu avoir le théâtre sur la composition de vases. On a vu plus haut dans quel sens nous l'admettons pour la céramique antérieure aux guerres Médiques (ci-d. p. 833) : elle a consisté surtout dans l'introduction du pathétique, et non dans la copie exacte des représentations scéniques. Dans le courant du siècle, les choses se précisent et serrent de plus près la réalité, sans toutefois tomber dans la reproduction servile. On peut cependant citer des vases dont le décor est

directement emprunté à l'art théâtral : par exemple, un cratère de Naples où l'on voit les préparatifs d'un drame satyrique (Reinach, *Répert.*, I, p. 114), et un cratère de Berlin où l'on reconnaît une représentation d'*Andromède* (Bethe dans *Jahrb. Inst.*, 1896, pl. 2). Surtout dans cette dernière œuvre, très importante comme prototype des sujets scéniques qui se rencontreront plus fréquemment sur les produits de l'Italie méridionale (Salle K), la composition à trois étages se rapproche beaucoup de celle des vases dits « polygnotéens ». La plupart de ces vases, même quand les sujets n'ont pas de rapports directs avec la tragédie, offrent dans leur ensemble quelque chose de théâtral. Voyez le vase d'Orvieto (G 341) : on dirait qu'une machinerie a fait sortir de terre, sous les yeux du spectateur, cette espèce de tableau vivant, savamment ordonné, avec ses groupes de personnages s'équilibrant à des hauteurs différentes, comme sur des praticables de théâtre. Si l'on cherche à se représenter la mise en scène du *Prométhée*, au moment où le char des Océanides s'élevait jusqu'au Titan cloué sur son rocher, ou celle de l'*Orestie*, quand, les portes du temple s'ouvrant, le tréteau roulant, appelé *egkyklèma*, apportait en avant de la scène le groupe des Euménides endormies autour du suppliant, on n'en peut donner une idée qu'au moyen des peintures de vases (Huddilston, *Greek Tragedy in the light of vas. paint.*, 1900). Et si Polygnote a transmis aux industriels cette façon de grouper et d'équilibrer, n'est-ce pas que lui-même en avait puisé l'idée au théâtre ? Je sais qu'on a considéré cette hypothèse comme peu plausible (Rizzo, *Studi archeolog.*, p. 42); mais je ne vois pas en quoi la chronologie s'y opposerait. Quand Polygnote vint à Athènes, après les guerres Médiques, Eschyle avait 45 ans environ et il était en pleine gloire ; il se retira en Sicile vers 460, au moment où la fortune de Polygnote déclinait avec celle de son protecteur Cimon,

Il est donc vraisemblable que le grand peintre a vu jouer la plupart des œuvres du grand tragique. Comment le génie de l'un aurait-il laissé indifférent le génie de l'autre? Comment supposer qu'un peintre en quête de rythmes nouveaux de composition soit resté indifférent à tout ce que contenaient de beauté les groupements scéniques, les belles alternances des chœurs et la stychométrie des vers d'Eschyle? C'est, au fond, la même méthode de symétrie cachée, d'équilibre par masses. Que dire aussi des attitudes? L'Achille sombre et muet que le poète mettait en scène (Girard dans *Rev. Ét. gr.*, 1895, p. 118) n'est-il pas le frère de l'Hector pensif ou du Sarpédon affligé de la *Nekyia?* N'avait-il pas célébré, comme Polygnote, la belle figure d'Orphée chantant (cf. Furtwaengler, 50e *Winckelm. Progr.*, 1890, p. 163)? Dans la fière aspostrophe qu'Aristophane lui prête (*Gren.*, v. 1030), dans l'apologie d'Orphée et d'Homère, ne croirait-on pas entendre parler l'auteur même de la *Lesché?* Ce ne sont pas seulement deux contemporains, ce sont deux esprits de même race.

La mise en scène d'Eschyle contenait autant de nouveautés que la peinture de Polygnote. N'était-ce pas un artiste, un peintre, Agatharchos, qui collabora avec le poète pour faire les décors et régler la perspective des plans (Overbeck, *Schriftqu.*, nos 1118-1125; cf. Percy Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1899, p. 252)? M. P. Girard a mis en lumière le goût d'Eschyle pour les œuvres d'art, ses allusions aux peintures qu'il connaissait, peut-être à celles de Polygnote lui-même (*l. c.*, p. 127-129). Il note aussi (p. 101, 113, 126) la mention faite des costumes exotiques, aux riches broderies, que portaient les acteurs. Et c'est là encore un point de rapport avec les vases de l'époque qui nous occupe, car on y a souvent signalé des vêtements couverts d'ornements, d'une richesse qui contraste avec la simplicité de l'ancien costume (cf. les deux cratères cités

p. 1054, et comme autres exemples : Thésée chez Amphitrite, *Mon. Inst.*, XII, pl. 21 ; Hermès et Argus, *id.*, II, pl. 59; la Mort de Talos, Reinach, *Rép.*, I, p. 361, et Furtw.-Reichh., pl. 38, 39 ; Apollon et Marsyas, *Mon. Inst.*, VIII, pl. 42 ; la naissance d'Erichthonios, *id.*, III, pl. 30 ; Cadmos et le Dragon, Gerhard, *Etr. Kamp. Vas.*, pl. C ; Jugement de Pâris, Gerhard, *Apul. Vas.*, pl. C et D). Sans doute, des vêtements de ce genre ne prouvent nullement que, partout où ils se rencontrent, on ait affaire à un sujet tiré du théâtre (Rizzo, *op. l.*, p. 36-37). Mais il est fort probable que les peintres les ont empruntés au théâtre, où ils étaient déjà classiques avec Eschyle, et les ont ensuite appliqués à beaucoup de figures héroïques et guerrières (cf. C. Robert, 23e *Hall. Progr.*, 1899, p. 17, note 1 ; Furtw.-Reichh., p. 130). Par conséquent, on est fondé à dire que, par ses origines, la *ποικιλία* des costumes brodés est bien en relations avec l'art théâtral.

Dans les vases de l'Italie méridionale qui représentent, comme on sait, les scènes de tragédies sous une forme plus précise (Salle K ; cf. Vogel, *Scenen Euripid. Tragœd.*, 1886; Huddilston, *op. l.*), on n'a fait, en somme, que développer l'ordonnance déjà usitée dans les peintures attiques qui nous occupent. On y remarque, de plus, des effets de perspective architecturale, dus évidemment au développement des principes posés par Agatharchos. Les récentes études sur le théâtre grec (Dœrpfeld et Reisch, *Das griech. Theater*), qui ont modifié profondément nos idées sur la mise en scène du ve siècle, rétablissent un arrangement qui se rapproche davantage des différents étages adoptés par les décorateurs de vases pour la distribution de leurs figures : en bas, dans l'orchestre, le chœur ; sur le *logeion* ou estrade placée au centre de l'orchestre, les acteurs principaux; en arrière et plus haut encore, sur la *σκήνη*, les dieux qui apparaissent et apportent le

dénoûment (cf. L. Bloch, *Die zuschauenden Götter*, 1888). C'est bien ainsi que dans certains vases, comme l'hydrie de Meidias, on voit les personnages groupés à deux hauteurs différentes, et à un troisième degré, en haut, les dieux qui semblent présider aux événements (Furtw.-Reichh., pl. 8 et 9). Cette disposition devient plus fréquente encore dans les vases tarentins à sujets tragiques (voy. Th. Schreiber, *Die Wandb. des Polygn.*, p. 152 et suiv.).

On s'est étonné que sur les vases à sujets scéniques on ne trouve jamais une reproduction exacte du costume de tragédie, tandis que sur les peintures représentant des comédies ou des farces de phlyaques les masques et les accessoires sont au contraire rendus avec fidélité (*Dict.* Saglio, art. *Histrio*, *Phlyakes*). La divergence n'est pas aussi grande, à mon avis, qu'on l'imagine (Rizzo, *op. l.*, p. 35). Quand on parle de tragédie et de costume tragique, la pensée se porte invariablement vers l'image que nous ont transmise les textes et les monuments de l'âge hellénistique et romain : l'acteur, juché sur des cothurnes très élevés, enveloppé dans une grande robe multicolore, le visage couvert d'un masque aux traits accusés, avec une bouche énorme, un nez busqué, des yeux lugubrement ouverts, coiffé d'une perruque aux cheveux abondants et épars. Les études de M. P. Girard sur le masque au temps d'Eschyle (*Rev. Et. gr.*, 1894 et 1895) et les travaux ultérieurs de M. Carl Robert (22e *Hallisch. Progr.*, 1898) nous ont pourtant appris à réagir contre cette impression : le costume du Ve siècle devait être beaucoup plus simple et plus rapproché de la réalité vivante, avec un cothurne à simple semelle, un masque aux traits tranquilles et pas de perruque. Ces conclusions sont confirmées par l'aspect que présentent les masques que tiennent à la main les acteurs du drame satyrique figurés sur le cratère de

Naples (Reinach, *Répert.*, I, p. 114). C'est un document de première importance, puisqu'il est du plein ve siècle. Or Hercule, Silène, le roi barbare ont des masques d'allure tranquille et, sauf l'ouverture indispensable de la bouche, conformes à la réalité. Placés sur les têtes des acteurs, ils les distingueraient à peine des autres personnages sans masques. On comprend donc que les peintres de vases n'aient pas eu à caractériser d'une façon spéciale les masques ni les autres accessoires tragiques. Sur le même vase, les chaussures d'Hercule et du roi montrent l'aspect normal du cothurne à cette époque. Quant aux vêtements brodés, ils ne sont pas donnés seulement aux acteurs principaux, mais aux divinités qui président à la scène, Dionysos, Ariane et la Muse, même au joueur de flûte qui accompagne le chœur. C'est une sorte de livrée qui indique d'une façon générale l'appareil théâtral. Il n'y a donc pas, à mon sens, de contradiction entre les scènes de comédies et celles de tragédies. De part et d'autre, les peintres ont rendu ce qu'ils avaient sous les yeux, sans s'astreindre dans les détails à une très grande exactitude. Même l'architecture du fond est indiquée aussi bien pour les scènes tragiques que pour les comédies sur les vases tarentins. Nous verrons ici même que les allusions aux drames satyriques, déjà visibles dans les œuvres antérieures aux guerres Médiques (ci-d. p. 533) se précisent encore vers le milieu ou la seconde moitié du ve siècle (G 481, 558; cf. Mancini dans *Studi e mater. di Arch.*, I, p. 64).

Les allusions à la tragédie et au drame satyrique ne sont pas les seuls témoignages de l'influence qu'exerça le théâtre sur la céramique du milieu du ve siècle. D'autres représentations attiraient les spectateurs, et les inscriptions nous font savoir que les chœurs cycliques ont occupé une grande place dans les fêtes athéniennes. Nous en avons malheureusement conservé peu de spé-

cimens, mais il est certain que le dithyrambe avait donné naissance à une littérature presque aussi riche que celle de la tragédie et de la comédie (*Dict.* Saglio, art. *Cyclicus chorus*, *Dithyrambus;* Croiset, *Litt. gr.*, II, p. 297, 357; III, p. 626-643). Les sujets, apparentés à ceux de la tragédie, étaient empruntés aux aventures des dieux et des héros : on cite les *Centaures* de Lasos, les *Danaïdes* de Mélanippide, la *Niobé* de Timothée, etc. Il y avait là une source abondante de développements mythiques et des spectacles sans cesse renouvelés qui ne pouvaient manquer de frapper l'imagination des artistes. Pourtant on a été long à reconnaître sur les vases peints les allusions à ce genre de représentations. J'ai aujourd'hui le regret de n'avoir pas publié l'étude que je fis en 1899, à l'École du Louvre, des vases que j'appelais « dithyrambiques » et où j'exposais les moyens de reconnaître ces peintures qui sont assez nombreuses. La même question a été très bien vue et traitée par M. Rizzo; je ne puis que renvoyer à son travail (*Studi archeologici*, Turin, 1902).

On remarque sur un certain nombre de vases à sujets mythiques et à composition « polygnotéenne » la présence d'un ou deux petits trépieds, posés en général sur des colonnettes ou indiqués dans le champ (voy. les vases cités plus haut, p. 1056, à propos des costumes de théâtre, et ajoutez le vase de Xénophantos, Reinach, *Rep.*, I, p. 23). Quel peut être le sens de ces accessoires, qui n'ont aucun rapport avec les scènes représentées? La solution du problème se trouve indiquée par une autre série de vases qui représentent un taureau amené au sacrifice par des Victoires et par des femmes devant un trépied posé sur une base (liste donnée par Rizzo, p. 28). Le plus important porte le nom du « beau Glaucon » et une inscription célébrant la victoire de la tribu Akamantis d'Athènes (C. Smith, *Catal. Brit. Mus.*, III, E 298). La peinture est donc des environs de

470 (ci-d. p. 711) et la tribu avait remporté la première place dans un concours où l'on décernait un trépied comme prix. Nous savons, en effet, par les auteurs que c'était la récompense officielle du dithyrambe exécuté par un chœur d'hommes ou d'enfants dans les Dionysies (voy. *Dithyrambus* dans le *Dict.* Saglio ; Rouse, *Greek votive offerings*, p. 156 ; Hock, *Griech. Weihegebr.*, p. 101). Les trépieds consacrés par les chorèges vainqueurs formaient une rue entière aux environs du théâtre et quelques-uns étaient placés sur des édicules d'une rare beauté, comme le Monument de Lysicrate qui nous a été conservé (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 367). Il est donc naturel de croire que le trépied ou les trépieds placés dans le champ de ces compositions sont comme une estampille indiquant que le sujet avait fait l'objet d'un dithyrambe. Et si la céramique s'est emparée de ces motifs et a représenté, soit le sujet du dithyrambe couronné, soit le sacrifice du taureau après la victoire, c'est sans doute qu'elle avait trouvé là un débouché pour son commerce et que ces vases servaient dans les fêtes et les banquets qui suivaient le concours. Ce serait, avec un caractère moins officiel, une industrie analogue à celle des amphores panathénaïques (ci-d. p. 791).

M. Rizzo n'a pas admis que les céramistes aient puisé leur inspiration dans les ex-voto que l'on déposait souvent dans les temples à la suite des victoires remportées dans les concours. Il a raison de dire qu'aucun texte n'affirme que ces πίνακες fussent peints ; ils pouvaient consister en une simple inscription, comme il est dit par Plutarque (*Thémist.*, 5) de l'ex-voto consacré par Thémistocle. Mais ce n'est pas non plus une hypothèse déraisonnable que d'admettre l'existence de tableaux rappelant le sujet du dithyrambe, et les *anathemata* peints sur marbre, que M. Carl Robert a rattachés à des concours de tragédies (voy. les *Hallisch. Winckelm. Progr.* de 1895 à 1899 ; Rizzo, p. 15, note 2),

donnent l'idée d'une industrie dont les céramistes ne pouvaient manquer de profiter. M. Hauser a été plus loin encore et, dans une hypothèse hardie, il a présumé que le tableau de Polygnote représentant Ulysse et Nausicaa pouvait être le pinax votif consacré par Sophocle vainqueur dans la tragédie qui portait le nom de l'héroïne d'Homère (*Wien. Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 34).

On voit, en somme, que l'influence du théâtre, sous toutes ses formes, a dû se manifester assez précise dans la céramique du milieu et de la seconde moitié du ve siècle. Elle prépare l'essor décisif des sujets scéniques, tragédies et comédies, sur les grands vases des fabriques italiotes (Salle K). Cette floraison des genres littéraires, tragédies, drames satyriques, poésies lyriques, dithyrambes, agrandit singulièrement le domaine de l'artiste industriel. Son esprit et sa mémoire s'enrichissent de toutes sortes de noms et de récits nouveaux. L'épopée homérique et les poèmes cycliques ne sont plus sa principale source d'inspiration. Les sujets héroïques et religieux se pressent, plus abondants et plus variés : Apollon sur le trépied de Delphes, Latone fuyant le dragon, les aventures de Jason et de Bellérophon, le bûcher d'Hercule, Danaé dans le coffre ou sous la pluie d'or, le retour de Proserpine, le supplice de Dircé, la naissance d'Erichthonios, l'Aurore et le char du Soleil, Apollon et Marsyas, Ulysse et l'ombre de Tirésias, Orphée ou Penthée et les Ménades, Philoctète blessé, la dispute d'Athéné et de Poseidon, Médée et les Argonautes, les Dioscures, Thésée et Médée, le roi Codros d'Athènes, Pénélope et Télémaque, etc. (Baumeister, *Denkm. kl. Alterth.*, fig. 108, 109, 128, 129, 319, 322, 447, 448, 463, 502, 537, 711, 965, 1254, 1319, 1396, 1479, 1542, 1804, 1805, 2148, 2149, 2332), sans compter les formules anciennes renouvelées par toutes sortes de détails pittoresques ou

spirituels, comme les nombreux jugements de Pâris (*id.*, fig. 1356, 1357), le combat de Thésée et des Amazones (fig. 2151), les dieux de l'Olympe à table (fig. 2401), etc. C'est une véritable encyclopédie illustrée, qui contient toute la mythologie grecque, à la plus belle époque de l'art. Nous verrons plus tard comment la religion des morts et les représentations des Enfers prirent à leur tour dans cette période un développement remarquable (Salle L). On peut dire qu'alors la peinture héroïque et religieuse atteint à Athènes son point culminant et que la céramique nous en a conservé les éléments essentiels.

Style et ornementation. — Quand on compare un vase du milieu du ve siècle à un vase antérieur aux guerres Médiques, par exemple l'hydrie de Meidias à une coupe d'Euphronios ou de Brygos (Furtwaengler-Reichhold, pl. 8 et 9), on constate de grands changements, non seulement dans les sujets et dans la composition, mais dans la façon même de dessiner, dans tous les détails de l'exécution. Les corps sont plus souples, les poses plus mouvementées; le profil a perdu la forte carrure du menton; le nez est moins fort, la lèvre inférieure moins accusée; l'œil est exécuté correctement de profil; les cheveux sont massés en boucles libres. Les visages de trois quarts se multiplient, avec une attitude volontiers penchée et comme rêveuse. Les pieds et les mains ont un peu dégénéré et n'offrent plus la sèche vigueur, la précision anatomique d'autrefois. Il y a plus de rondeur et de mollesse dans les contours du corps; les hommes et même les chevaux ont l'air plus gras. Le changement n'est pas moins important dans les draperies (Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 37-43) : le costume dorien prend le pas sur le costume ionien. Souvent, on oppose la simplicité un peu

nue des lourds manteaux aux plissements multiples de la tunique légère; ailleurs on multiplie les traits fins et parallèles avec une étonnante maestria; on dessine le corps sous l'étoffe et, pour mieux marquer les mouvements, on imprime aux plis qui plaquent sur les jambes des directions contraires, on oppose aux chutes d'étoffes verticales des traits curvilignes et irréguliers. Parfois, les manteaux s'envolent en arrière, comme gonflés par le vent, au lieu de retomber symétriquement. Si l'on en juge par le style des vases dits polygnotéens, la manière de Polygnote, plus rapprochée de l'ancienne époque, n'admettait sans doute pas toutes ces métamorphoses, que nous devons à un long travail qui a duré près de cinquante ans. Nous nous souviendrons seulement que Pline (*Hist. nat.*, XXXV, 58) attribuait au maître, entre autres nouveautés, l'art de peindre les femmes en faisant transparaître le corps sous l'étoffe.

A défaut des originaux peints nous pouvons, du moins, comparer ces œuvres céramiques aux sculptures contemporaines, et nous constatons une parenté indéniable entre les deux catégories. Prenons l'hydrie de Meidias (Furtw.-Reichh., pl. 8 et 9). Ces belles têtes de chevaux aux naseaux frémissants, nous les connaissons par le Parthénon. Ce héros assis et comme prêt à se lever de la peau de lion qui lui sert de siège, n'est-ce pas un frère du soi-disant Thésée ou Dionysos? Cette déesse, qui se retourne et fait le beau geste du voile écarté et tenu du bout des doigts, n'est-elle pas semblable à la Héra de la frise? Cette Nymphe qui court, les bras élevés, les draperies gonflées par le vent, n'est-ce pas l'Iris ou la Niké? Enfin, où avons-nous vu ces étoffes bouillonnantes et plaquées sur le nu, si ce n'est dans le fameux groupe dit des Trois Parques (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 23 à 33, pl. 2 et 3, p. 56). Que dire des groupements de personnages

affectueusement appuyés l'un sur l'autre, des dieux assis, exposant aux regards la demi-nudité de leurs corps robustes, des jeunes héros s'appuyant sur leurs lances ou se reposant, le pied posé sur une éminence? Tous les motifs classiques de la statuaire créée par Phidias et son école défilent sous nos yeux. De part et d'autre, c'est le même effort, dans les mêmes sujets, pour rompre avec la rigidité archaïque, pour trouver la grâce et la souplesse, l'expression et la vie. Peintres et sculpteurs convergent vers le même but.

Ces ressemblances ont suggéré autrefois l'idée toute naturelle que les industriels avaient puisé leurs modèles dans les sculptures du Parthénon (Winter, *Die jüngeren att. Vas.*, 1885). On a reconnu que la chronologie des vases, établie par les découvertes de l'Acropole (ci-d. p. 708), s'y opposait, et on en a déduit, au contraire, que les sculpteurs avaient imité les peintres, non pas ceux des vases, mais ceux des grandes fresques (Dümmler dans *Jahrb. Inst.*, 1887, p. 177; Milchhœfer, *id.*, 1894, p. 57 et s.).

Nous avons exposé à plusieurs reprises (p. 633, 848 à 850, 947, 950, 968, 974, etc.) les témoignages qui établissent, en une foule de cas, l'antériorité du modèle peint sur l'œuvre sculptée, et nous avons montré Phidias lui-même tributaire des créations de Polygnote. Je considère comme un point acquis l'avance considérable que la peinture avait prise sur la sculpture, dès le VIe siècle, et c'est une des plus importantes démonstrations qu'on ait tirées de l'étude raisonnée des vases peints. Mais il n'en faudrait pas conclure qu'en aucun cas la sculpture n'a fourni des exemples aux peintres. On n'a pas manqué de tomber dans cette exagération (Hauser, *Neu-att. Reliefs*, p. 157). Au cours de notre étude, il nous est arrivé, au contraire, de signaler bien des fois l'influence bienfaisante de l'art plastique sur la peinture, et de montrer les emprunts

de l'une à l'autre (ci-d. p. 630 à 634, 848 à 850). Ce qui est vrai avant les guerres Médiques n'a pas de raison de devenir faux après, et il serait étrange que les céramistes, sous prétexte qu'ils s'occupaient de peinture, n'aient pris la peine de regarder ni les frontons d'Olympie, ni le Théseion, ni le Parthénon, ni le temple de Niké Aptère. Mais, dans le détail, comment prouver que telle œuvre d'art industriel dérive directement de telle partie d'une décoration monumentale? Comment dire : voici le modèle, voici le dieu ou l'éphèbe que le céramiste est venu copier et reporter sur son vase? Nous ne savons pas combien d'intermédiaires ou combien d'œuvres similaires ont pu s'interposer entre ce modèle et le croquis fait sur l'argile. Quand je constate une intime ressemblance entre le taureau dompté de la coupe d'Euphronios et la métope du Trésor des Athéniens (ci-d. p. 941), je ne prétends pas savoir qu'Euphronios ou son collaborateur sont allés à Delphes copier ce relief ou qu'ils l'ont vu dans l'atelier du sculpteur à Athènes. Je veux dire seulement que l'art plastique ayant produit ce motif en bas-relief et l'ayant répandu à plusieurs exemplaires et avec des variantes diverses, la peinture industrielle a été appelée à en profiter. C'est dans ce sens qu'on peut parler d'une union entre le Parthénon ou tel autre monument célèbre et les peintures industrielles. C'est pour des raisons de style et de parenté artistique qu'on peut les réunir, sans prétendre dire de quelles circonstances précises sont nées ces ressemblances. C'est, comme nous l'avons dit déjà (p. 850), un flux et un reflux. Le plus souvent, c'est la peinture qui paraît avoir tenu la tête. C'est, semble-t-il, le cas pour l'hydrie de Meidias, si on a raison de la placer vers 450-440 (Milchhœfer, *l. c.*, p. 76), c'est-à-dire à une époque où la décoration sculpturale du Parthénon était à peine commencée (Foucart dans *Bull. corr. hell.*, 1889, p. 177).

Les accointances de style que nous relevons entre les personnages de cette hydrie et les détails de la frise des Panathénées prouvent seulement que la grande peinture avait déjà réalisé beaucoup de types que l'école de Phidias introduisit ensuite dans la sculpture (ci-d. p. 849, 974; cf. *Annali Inst.*, 1872, p. 204; 1874, p. 243; Holwerda dans *Jahrb.*, 1889, p. 43-45; Murray dans *Mélanges Perrot*, p. 251; Robinson dans *Report of Museum Boston*, 1901, p. 37; voy. aussi sur les origines picturales de la Victoire rattachant sa sandale, Milchhœfer dans *Jahrb.*, 1894, p. 57).

Mais, si nous prenons d'autres peintures de vases, d'un style plus avancé et plus lâche, plus voisin du IVe siècle, n'est-il pas évident que la priorité sera en faveur des sculptures? Telle est l'hydrie souvent citée de Kertch (*C. Rendus St-Pétersb.*, *Atlas*, 1872, pl. 1), où l'on a librement reproduit, mais peut-être d'après d'autres modèles que l'original, le centre du fronton occidental du Parthénon, la dispute d'Athéné et de Poseidon. Signalons encore des comparaisons à faire entre le char d'Hélios du fronton oriental et une pyxis à figures rouges (Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. 63); entre un éphèbe à pied près de son cheval, faisant partie de la frise, et une péliké de Berlin (*Arch. Zeit.*, 1878, pl. 22); entre la Gigantomachie du bouclier d'Athéné Parthénos et les peintures d'une amphore de Milo, au Louvre (Salle L; *Mon. Assoc. Etud. grecq.*, 1875, pl. 1 et 2), ou d'une péliké de Tanagre (*Ephém. arch.*, 1883, pl. 7). M. Curtius a écrit un article sur les peintures de vases imitant la décoration du temple d'Olympie (*Arch. Zeit.*, 1883, pl. 17, 18). M. Petersen a publié une hydrie décorée d'une naissance de Vénus, très semblable à celle que l'on voyait sur le trône du Zeus Olympien (*Röm. Mitth.*, 1899, pl. 7). Je me demande également si le cratère du Louvre représentant un Diadumène (G 500) n'est

pas un dérivé de la statue de Polyclète? M. Furtwaengler reconnaît des imitations de la statuaire du ve siècle dans certaines figures d'Athéné ou d'Hermès (*Griech. Vas.*, p. 142; *Jahrb. Inst.*, 1892, *Anz.*, p. 102). Par contre, je crois avoir démontré que la Ménade de Scopas et l'Hermès de Praxitèle devaient avoir des origines dans les œuvres antérieures de la peinture (*Mon. Assoc. Etud. grecq.* 1889, p. 23; *Festschrift für O. Benndorf*, p. 81 et G 478). On en a dit autant pour la statue de Vénus ou d'Atalante de l'Esquilin (*Bull. comm. di Roma*, 1890, pl. 3). Chaque cas mérite donc d'être examiné à part et comporte une solution qui dépend surtout de la chronologie. Mais, dans l'ensemble, on peut dire que la peinture et la sculpture ont continuellement réagi l'une sur l'autre et que, d'un commun accord, elles ont créé un style qui devient comme la langue commune, la κοινή, de tous les artistes dans tous les genres. Une monnaie, un petit bronze, une terre cuite ne montrent pas moins cette empreinte qu'une peinture de vase. La traiter de « style phidiesque », c'est en restreindre beaucoup trop la signification et en méconnaître les origines véritables. C'est l'œuvre collective des artistes grecs pendant une période de cinquante ans (cf. aussi Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 43, 44).

Une des plus grandes qualités de ce style nouveau est d'avoir développé l'expression dans les visages. On retrouve là sûrement l'influence de Polygnote et de ses collaborateurs (Winter, *Die jüng. att. Vasen*, p. 47, 48). Aristote dit que c'était un peintre des caractères et des passions; on s'accordait à lui reconnaître le sens de l'émotion et du pathétique (Overbeck, *Schriftq.*, n°s 1075-1079). On citait la Penthésilée de la *Nekyia*, dont le visage exprimait tout le mépris qu'elle ressentait pour le beau Pâris, claquant des doigts et l'appelant près de lui; l'Hector tenant son genou

dans ses mains d'un air désespéré. On louait dans la *Prise de Troie* le front et les joues courroucées de la vierge outragée, Cassandre. Les progrès dus à ce maître admirable avaient tellement enthousiasmé les Grecs qu'on ne craignait pas de dire qu'il avait inventé la peinture (Overbeck, *op. l.*, n° 380). Nous savons aussi ce qu'il faut penser du texte de Pline qui lui attribue l'honneur d'avoir le premier peint des draperies transparentes, montré les bouches ouvertes avec les dents visibles et détendu la rigidité des traits (*id.*, n° 1075). Toute l'histoire de la peinture de vases proteste contre ces exagérations (ci-d. p. 639) qui tiennent à la renommée du grand artiste. Lui-même avait utilisé les découvertes de ses prédécesseurs, mais il les avait portées à un degré de perfection supérieure. Il est certain que le grand nombre de figures de trois quarts qui apparaît sur les vases « polygnotéens » révèle un des procédés dont Polygnote a dû se servir pour augmenter l'expression des visages. Il est presque impossible de faire sentir sur un profil un état d'âme. Au contraire, les yeux vus de face, les plis du front et des joues permettent de rendre une émotion vive. Plusieurs figures du cratère d'Orvieto (G 341) ont été étudiées en détail par M. P. Girard, qui en a expliqué l'originalité (*Mon. Ass. Et. gr.*, 1897, p. 17 et suiv.). Aucun monument ne nous fait mieux comprendre ce qu'Elien appelait l'*ἦθος* et le *πάθος* de Polygnote.

D'autres peintures céramiques montrent ce que pouvait être la science des attitudes expressives chez le maître : par exemple, dans le même cratère d'Orvieto, l'Argonaute assis tenant son genou dans ses mains, sorte de copie de l'Hector de la *Nekyia* (Girard, *l. c.*, p. 26); ou l'Orphée chantant, sur un cratère de Géla (50es *Winckelm. Progr.*, 1890, pl. 2), qui semble emprunté à la même œuvre ; ou l'émouvante mort de Penthésilée, si bien analysée par M. Furtwaengler (*Gr. Vas.*, p. 33,

pl. 6). Beaucoup d'autres poses, fréquentes maintenant dans la céramique, sont rapportées avec vraisemblance à l'influence de Polygnote et de ses émules : la femme assise, la joue posée sur une main, dans une attitude pensive; le jeune homme mettant un pied sur une pierre ou une butte de terre; la jeune fille s'appuyant sur l'épaule d'une autre; la servante agenouillée et chaussant une femme assise, etc. (cf. Dümmler dans *Jahrb. Inst.*, 1887, p. 170 et suiv.; Furtwaengler dans 50es *Winckelm. Progr.*, 1890, p. 160, 161; Rizzo, *Studi arch.*, 1902, p. 41).

Ce que ne peuvent pas nous rendre les céramistes, c'est le dessin du maître, son trait et son coloris. Je crois que de ce côté encore on peut entrevoir des transformations. Polygnote, au dire de Cicéron (Overbeck, *l. c.*, n° 1067), n'usait que de quatre couleurs, de même que Zeuxis et Timanthe, tandis que Protogène et Apelles avaient des modelés plus complexes. C'est dire qu'il y avait encore dans la peinture de Polygnote un peu d'archaïsme, ce qu'explique l'époque où il travaillait. Cette polychromie simple, qui juxtaposait quelques tons plats et francs, qui restait tout entière subordonnée aux contours et aux lignes pures, ce dessin enluminé, pour l'appeler de son vrai nom, était précisément celui que pratiquait toute une école de céramistes qui, entre 480 et 450, s'exercèrent à peindre de magnifiques coupes à fond blanc dont le Louvre peut montrer quelques spécimens (G 109 et Salle L), et dont le Musée Britannique surtout possède une remarquable série (Murray, *White ath. Vas.*, pl. 15, 19; cf. *Mon. et Mémoires Piot*, I, 1895, p. 42; Furtw.-Reichh., pl. 65). Il me semble qu'on peut très bien se figurer, en regardant la *Naissance de Pandore* ou l'*Aphrodite sur le cygne*, ou encore l'*Orphée et la Ménade* de l'Acropole (Girard, *Peinture antiq.*, fig. 101, 102), l'aspect polychromé d'une fresque de

Polygnote. Les lécythes blancs funéraires, et surtout ceux d'Erétrie, me paraissent dériver aussi d'une imitation des fresques, dont ils reproduisent parfois, non seulement le fond clair et les vives couleurs, mais même les sujets (Salle L; cf. Pottier, *Lécyth. bl.*, p. 110, 131, 132).

Sur les vases à figures rouges la polychromie est plus lente à s'installer, parce que sur une argile sans engobe blanc les tons de retouches sont difficiles à poser et apparaissent moins distinctement. Tout naturellement on retourne d'abord au blanc, dont les figures noires avaient tant usé. L'apparition en est rare et timide sur les vases antérieurs aux guerres Médiques (G 54 [1]; cf. Furtw.-Reichh., p. 172). Elles s'affirment dans la période qui va jusqu'à Périclès (G 402, 421, 442, 478, 482). Elles se multiplient dans le groupe contemporain de la guerre du Péloponnèse (G 492, 506 et suiv. 529, 530) et au IVe siècle (Salles L et M). L'essor des petits vases à miniatures, les scènes où foisonnent les Eros et les enfants, les toilettes de femme, amènent bientôt, à côté des tons blancs, des retouches de couleurs bleues et roses (Frœhner, *Collect. Tyszkiewicz*, pl. 10 et 11). Les applications de minces feuilles d'or, dont Brygos aimait déjà à nuancer ses produits (ci-d. p. 998), gagnent en éclat et en nombre (*Mém. et Mon. Piot*, VII, pl. 4). Quand la fabrication grecque émigrera en Italie, l'évolution sera complète et les vases tarentins ne seront guère moins riches en tons polychromes que les anciens cratères corinthiens du VIe siècle (Salle K).

Nous ne pouvons pas savoir si Polygnote et ses contemporains avaient usé du modelé par les hachures. Mais comme ce procédé technique se rencontre déjà, à l'état de timides essais, dans les coupes de Brygos, (ci-d. p. 863), qu'il se développe avec plus d'ampleur sur celles de Sotadès (*Mon. Piot*, I, 1895, p. 46) on peut

supposer que l'école polygnotéenne ne l'a pas ignoré (Dümmler dans *Jahrb. Inst.*, 1887, p. 176). Ce sont d'abord des petits traits parallèles, exécutés au pinceau fin avec un noir un peu délayé, et destinés à rendre la convexité d'un bouclier, le repli d'un manteau posé sur le bras (*Mon. Piot, l. c.*, fig. 1 et 2). Sur le beau vase de la collection Jatta, la mort de Talos, tout le corps du géant est traité en noir dilué par coups de pinceau plus larges et plus fondus, qui, ombrant les parties rentrantes, mettent des lumières sur les saillies (Furtw.-Reichh., pl. 38). Dans certains lécythes blancs de la fin du ve siècle, ce sont des hachures vigoureuses et larges qui, sur le fond brun des corps, posent un ton plus foncé et plus sombre : la technique des fresques de Pompéi est déjà ici en germe (Girard, *Peint. antiq.*, p. 216; art. *Pictura* du *Dict.* Saglio, fig. 5650; Winter, 55es *Winckelm. Progr.*, 1895, pl. 1, p. 3 et suiv.). La même technique se remarque sur les miroirs gravés du IVe siècle (De Ridder dans *Bull. corr. hell.*, 1899, p. 324-331). C'est assurément une des découvertes les plus considérables que nous devions à l'art grec. Nous assistons à la naissance d'un des plus importants éléments de la peinture moderne, le modelé par les ombres, Suivant leur habitude, les anciens avaient réuni tous ces progrès dus à plusieurs générations sous un seul nom d'artiste. Ils disaient que l'inventeur de cette *skiagraphie* était Apollodoros, un contemporain d'Alcibiade et de Socrate (ci-d. p. 864). Nous savons qu'après lui Parrhasios, au IVe siècle, assura sa renommée en perfectionnant ce système de peinture et en créant le clair-obscur (Overbeck, *Schriftq.*, n°s 1641 à 1646, 1724; cf. P. Girard, *Peint. antiq.*, p. 200; Jul. Lange, *Darstell. d. Mensch.*, p. 106).

On est étonné de voir, dès la seconde moitié du ve siècle, s'introduire des symptômes de décadence dans la peinture de vases. C'est le moment de la plus haute

perfection pour la sculpture. La peinture monumentale et la peinture de chevalet sont loin d'avoir dit leur dernier mot: après Polygnote il y aura encore place pour Zeuxis, Protogène, Parrhasios et Apelles; tout le IVe siècle est rempli de chefs-d'œuvre. Pourtant, la peinture décorative sur argile donne des signes inquiétants de fatigue. Sur les plus beaux vases du style influencé par Phidias, on observe des négligences dans le dessin (Furtw.-Reichh., p. 37, 83, 86, 191, pl. 19, 35), ou un désir de simplifier, sensible dans l'emploi fréquent des *mantellate figure*, duo ou trio banal de personnages drapés qui, tracés en hâte sur le revers du vase, sont de véritables remplissages sans valeur (*id.*, pl. 19, 29; cf. G 365, 408, 534, 543, etc). Enfin, l'exécution sommaire et médiocre envahit le vase tout entier avec une rapidité déconcertante (G 486, 506 et suiv., 538, 554). Nous aurons occasion de revenir plus tard (Salle L) sur ces produits de la décadence attique. Nous devons ici en donner une courte explication, qui est dans la chronologie même et dans l'influence irrésistible des phénomènes politiques sur la vitalité des industries. La guerre du Péloponnèse et le désastre de Sicile n'eurent pas seulement pour effet d'interrompre les communications avec le grand marché étrusque. Ce fut un temps d'arrêt dans la fabrication et le vide fait dans beaucoup d'ateliers. Les enrôlements militaires, les embarquements sur la flotte où les métèques étaient spécialement employés (*Dict. des Antiq.*, s. v. *Métoikoi*, p. 1877), les fréquentes incursions des ennemis sur le territoire attique, à partir de 431, et surtout la grande peste de 430, qui enleva 4,700 hommes (Guiraud dans *Rev. de Paris*, oct. 1904, p. 786), tout contribuait à affaiblir singulièrement le personnel du Céramique d'Athènes. On dut travailler plus vite, avec moins d'ouvriers; on travailla moins bien. La décadence s'accentua, prompte et incurable. Même après la prise d'Athènes, quand la

ville fut rendue à elle-même, l'industrie des vases peints, malgré les efforts les plus courageux (voy. Salles L et M), ne put jamais reprendre le dessus. Son évolution artistique était terminée; les malheurs de la cité avaient achevé de la tuer. Durant le IVe siècle, elle dut végéter et ne créer que des produits à peine assimilables à ceux des succursales grecques de l'Italie méridionale, jusqu'au moment où le système de la poterie à reliefs vint remplacer le décor peint (Salle H).

Nous dirons en terminant quelques mots sur les changements de forme et d'ornementation des vases. L'évolution n'est peut-être pas aussi accentuée que dans la composition et le style, car ces problèmes avaient été travaillés et résolus d'une façon à peu près définitive par les potiers de l'âge antérieur. Mais il n'y a pas d'arrêt dans la lente transformation des contours et des galbes. Là aussi on peut parler d'une certaine décadence qui se manifeste dans la prédilection pour les formes arrondies et un peu lourdes : la belle architecture des vases de style sévère s'amollit. On voit se multiplier les types dits du stamnos et de la péliké, qui donnent au cratère et à l'amphore une structure très pansue (G 370 et suiv., 375 et suiv. 431 et suiv.). La variété d'hydrie appelée kalpis, à col court et à panse renflée, devient classique et élimine presque complètement la forme ancienne (G 427, 428). Même tendance dans le cratère en cloche, dont les flancs prennent un aspect rebondi (G 420 et suiv., 486 et suiv.), beaucoup moins seyant que celui des magnifiques types de l'école d'Euphronios (G 162, 163, 164, 341). Nous avons déjà signalé la persistance du cratère dit à colonnettes, qui doit sans doute à ses qualités pratiques de traverser les siècles sans modification importante (G 360 et suiv.). Le cratère à anses en mascarons (G 482, 483) s'élabore et se perfectionne avant d'aboutir aux colossales poteries

de l'Italie méridionale (Salle K). La coupe, en général, se modifie peu et conserve la structure établie par le groupe Euphronios-Brygos (G 382 et suiv., 448 et suiv.). Il faut noter, cependant, des essais intéressants pour créer des petites coupes légères, à parois extraordinairement minces, aux anses ornées de boutons saillants, visibles imitations de types métalliques; le potier Sotadès a réalisé dans ce genre de véritables chefs-d'œuvre (Frœhner, *Collect. Branteghem*, pl. 39 et suiv. ; cf. *Mon. Piot*, I, pl. 5 et 6). Signalons aussi des petites coupes analogues à des écuelles plates, sans pied (G 643 et suiv.), dont les plus intéressants spécimens sont sortis de l'atelier de Xénotimos (*Antike Denkm. Inst.*, I, pl. 59).

Dans l'ornementation, on observe aussi un certain effort pour rompre avec les formes droites et rigides de l'ancien temps. Les bordures d'oves se multiplient (G 345, 368, 369, 421, 424, etc.); les palmettes disposées obliquement rompent la monotonie des lignes (G 344, 403, 404, 428, 433). Douris et son école ont mis à la mode de semer le méandre de croix et de petits damiers (G 115, 117, 121, 123, 179, 266); c'est une formule qui passe dans les habitudes courantes (G 285, 311, 382, 383, 401, 452, 457, etc.). On les remplace ailleurs par d'élégantes imbrications (G 442). Le cratère se couronne, en dessous de l'embouchure, d'une guirlande de lauriers (G 421 et suiv., 482, 486 et suiv.). D'une façon générale, le décor linéaire et végétal cherche à s'harmoniser avec les allures plus libres et plus mouvementées de la composition. On peut dire que la mobilité fondamentale de l'esprit grec ne perd rien de ses droits et que jusqu'à la fin elle est restée la loi essentielle de l'art.

Chronologie. — M. Furtwaengler, dans le classement systématique des planches de sa *Griech. Vasenmalerei*

(p. 11), a divisé la période qui nous occupe en trois groupes : style sévère de l'époque de Polygnote, style libre de l'époque de Périclès, style riche de l'époque de la guerre du Péloponnèse. Cette division est plausible et logique, à condition de ne pas enfermer les peintures dans des barrières trop rigides. On a pu faire à l'époque de Périclès des vases qui étaient encore du style polygnotéen; tous les vases fabriqués pendant la guerre du Péloponnèse ne sont pas du style « riche ». Pour mettre plus d'élasticité dans le groupement, je me contenterai de deux séries qui, en général, répondront à un ordre chronologique, mais qui admettront aussi des retardements et des prolongations de style, parallèlement l'une à l'autre, ce qui se produit toujours en art : l'une, correspondant à la période de Polygnote, mais se rattachant encore au style sévère, et continuant la tradition des écoles antérieures aux guerres Médiques (types des coupes à fond blanc, des vases d'Hermonax et de Polygnotos, du cratère d'Orvieto) ; l'autre, développé sous l'influence de l'école polygnotéenne, aboutissant au style libre, avec les chefs-d'œuvre de l'époque de Périclès et se prolongeant jusqu'à la fin du ve siècle (types de l'hydrie de Meidias, de l'onos d'Erétrie, des lécythes blancs funéraires, etc.).

La première remarque à faire est que les signatures d'artistes, qui sont des points de repère si précieux, ont sensiblement diminué. On ne compte plus qu'une quinzaine de noms de fabricants ou de peintres, au lieu d'une quarantaine pour la période précédente. De très grands artistes, comme celui que M. Furtwaengler appelle « le maître de la Coupe de Penthésilée » (*Gr. Vas.*, p. 283) et celui qui a fait les vases mentionnant le nom d'Euaion (G 401), nous ont laissé ignorer leurs noms. A quoi tient cette abstention? Les raisons que j'en ai données autrefois (*Gaz. des B.-Arts*, 1902, I, p. 31) ne me paraissent plus bonnes, et l'on a eu raison de les cri-

tiquer (Ducati, *Brigo*, p. 12). Mais je ne crois pas non plus qu'on y puisse substituer l'idée que les industriels renoncèrent d'eux-mêmes à la signature, parce qu'ils se sentaient trop inférieurs et trop soumis à la grande peinture monumentale (*l. c.*, p. 13). Les coroplastes de Myrina, inférieurs à ceux de Tanagre, ont néanmoins signé des statuettes dont beaucoup plagiaient la grande sculpture. La signature, dans le monde industriel, n'est pas tant un titre de dignité qu'une estampille commerciale, dont la présence ou l'absence tient le plus souvent à des raisons d'intérêt. Tant que les céramistes du ve siècle eurent dans l'Etrurie leur plus important débouché, ils virent de grands avantages à signer leurs créations personnelles, pour les recommander à une clientèle d'outre-mer qui appréciait la valeur artistique de ces marchandises. Quand ce marché fut fermé, avec la guerre du Péloponnèse, la signature devint moins utile. La décadence des produits acheva de la faire disparaître. Telles sont, du moins, les raisons qu'on peut faire valoir comme vraisemblables.

Mais, dira-t-on, entre les guerres Médiques et la guerre du Péloponnèse, entre 479 et 431, s'étend une période d'environ 50 ans. Pourquoi les signatures se seraient-elles alors raréfiées? D'abord, je ne crois pas que l'activité des ateliers anciens se soit éteinte juste avec les guerres Médiques, et je pense que certains produits de Brygos et même d'Euphronios ont dû être fabriqués après 480, en particulier les coupes qui portent le nom de Glaucon, fils de Léagros, qui devait être παῖς vers 470 ou 460 (ci-d. p. 710 ; cf. Milchhœfer dans *Jahrb. Inst.*, 1894, p. 75 ; Furtw.-Reichh., p. 283). De plus, c'est bien à l'époque qui s'étend entre les guerres Médiques et la guerre du Péloponnèse qu'appartiennent les noms des plus importants fabricants ou peintres qui nous ont été conservés : Hermonax, Polygnotos, Sotadès, Hégésiboulos, Meidias, Aristophanès et Erginos, etc.

La liste est encore assez nourrie, à ce moment, pour représenter la production normale des ateliers attiques. Elle tarit au moment où le style incline vers l'imitation de l'école de Phidias, c'est-à-dire vers 430 av. J.-C. Il est vraisemblable aussi que plusieurs des céramistes placés dans ce groupe ont commencé à travailler avant 480, avant la seconde guerre Médique. C'est le cas pour Sotadès, dont j'ai signalé un vase plastique en forme de cheval, qui fut sans doute exécuté après Marathon et emporté ensuite en Perse par les soldats de Xerxès (ci-d. p. 710). Je placerais vers 440-430 la formation définitive du style libre représenté par la coupe de Codros (*Jahrb. Inst.*, 1898, pl. 4), l'onos d'Erétrie (*Ephéméris arch.*, 1897, pl. 10), l'osselet du Musée Britannique (Harrison, *Greek Vas.* pl. 40), la majorité des lécythes blancs funéraires, les pyxis du style d'Agathon (*Jarhb. Inst.*, 1895, *Anz.*, p. 38), les coupes de Xénotimos (*Ant. Denkm.*, I, pl. 59). La date du style libre me paraît être placée beaucoup trop haut par M. Graef (*Jarhb. Inst.*, 1898, p. 66) et j'adopterais sur ce point les conclusions de M. C. Robert (*Monumenti antichi*, 1899, p. 28). La décadence se marquerait surtout entre 420 et 400. Tous ces chiffres doivent être considérés comme provisoires et se préciseront avec les découvertes ultérieures.

Les noms d'éphèbes restent encore nombreux, tant que le style des vases ne faiblit pas. En étudiant le livre de M. Klein, *Die griech. Vas. mit Lieblingsinschriften*, on se rendra compte que les vases où sont inscrites des mentions de ce genre appartiennent tous aux catégories du style encore sévère ou du style libre (G 306, 307), mais qu'ils n'apparaissent plus sur les produits où se fait sentir la décadence. Les exemples en sont presque inconnus dans les séries italiotes (Klein, p. 170). Les noms de femmes, qui ne sont pas très fréquents dans le groupe archaïque

(Klein, p. 39, 44 à 48, 50, 104, 116, 123), deviennent plus nombreux pendant la période qui suit les guerres Médiques, fait qui concorde avec la multiplication des sujets de gynécées et des scènes de toilettes féminines (ci-d. p. 1042 ; Klein, p. 128, 129, 134, 135, 136, 149, 150, 168). Mais, tandis que, dans la période ancienne, on pouvait mettre beaucoupe de ces inscriptions en rapport avec des noms de fabricants (Klein, p. 15 à 19), ici nous ne rencontrons aucune relation à établir (*id.*, p. 20-21), ce qui nous prive de repères précieux pour la chronologie.

Notons pourtant une circonstance qui peut servir à dater les peintures de vases. La ville de Rhodes fut fondée vers 408 av. J.-C. et formée de la réunion des habitants de Camiros, de Lindos et de Ialysos (Diod. Sicil. XIII, 75). La nécropole de cette ville est donc postérieure à 408. Or, les vases qu'on y trouve sont toujours de la série attique décadente, à larges retouches blanches et de style rapide (C. Smith, *Catalog. Brit. Mus.*, III, p. 9 ; cf. S. Reinach dans *Revue arch.*, 1900, I, p. 90).

En résumé, voici le tableau que nous présenterons pour les signatures de fabricants et de peintres appartenant à la période qui s'étend entre les guerres Médiques et la prise d'Athènes. Pour le détail des noms et la bibliographie, voyez la liste dressée par Wolters-Birch, *Pottery*, II, p. 275.

I. *Figures rouges conservant la tradition des écoles antérieures aux guerres Médiques.*

Potiers : Euphronios (vases au nom de Glaucon), Syriscos.

Peintres : Hermonax, Polygnotos.

II. *Figures rouges se développant sous l'influence de l'école polygnoteenne et aboutissant au style libre à l'époque de Péricles.*

Potiers : Sotadès, Hégésiboulos, Meidias, Erginos, Nicias (fils d'Hermoclès), Épigénès, Mégaclès, Agathon, Xénotimos, Maurion.

Peintres : Aristophanès (collabore avec Erginos), Praxias, Mys, Hégias, Aison.

Nous n'avons pas compris dans cette liste le potier athénien Xénophantos, qui exécute des vases, partie en relief, partie en figures peintes. Il appartient probablement à la fin du ve siècle et représente l'époque où la céramique athénienne essaya de créer des techniques nouvelles et de trouver des débouchés pour son commerce du côté des colonies scythiques (Salle M).

DESCRIPTION

I. — *Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes de la période postérieure aux guerres Médiques et se rattachant encore au style sévère.*

G 336. — Forme de marmite courte et ronde à deux anses, parfois appelée *olla*, signée par le peintre Hermonax. A et B. Cortège de buveurs, d'hommes et d'éphèbes conduits par une joueuse de flûte (Klein, *Meist.*, p. 200, n°1). Sur cet artiste, voy. Kœrte, *Arch. Zeit.*, 1878, p. 111 ; cf. Furtw.-Reichh., II, p. 81. Il forme une excellente transition entre le groupe des céramistes antérieurs aux guerres Médiques et ceux qui ont vécu sous Cimon et Périclès. Son style est encore traditionnel, influencé par les grandes compositions du groupe Euphronios, avec des personnages de proportions allongées (cf. Hartwig, pl. 47, 48), mais par l'aisance facile du dessin, par le type des physionomies et surtout par le détail typique de l'œil correctement placé de profil, il appartient au nouvel âge. Son œuvre la meilleure est une réunion de Grecs autour du Sphinx (Klein, p. 201; cf. G 266). On remarquera ici la belle silhouette du corps de femme, dessiné nu sous ses voiles. L'esquisse est beaucoup moins poussée que sur les vases du groupe précédent. On se contente volontiers du premier jet. Le noir délayé pour faire les cheveux et les barbes devient très plat. C'est aussi un trait caractéristique que la manière de faire passer les personnages à travers les anses, pour relier l'un à l'autre les deux tableaux (cf. G 370, 371, 408, 427). Les rivets saillants, de chaque côté des anses, sont l'indice de la

copie faite d'après un modèle de métal (cf. G 413). La fine guirlande de lierre, exécutée sur le noir en rouge de retouche, montre l'imitation des ciselures et des incrustations usitées sur les vases de bronze (cf. la coupe de Penthésilée, Furtw.-Reichh., pl. 6). Toujours on sent dans la céramique la préoccupation des procédés employés par les industries supérieures et en particulier par la métallurgie.

G 337-338. — Deux amphores à sujets isolés, portant le nom de Charmidès; la seconde porte en plus le nom de Teisias. — Sur l'une, Eros faisant libation sur un autel; homme drapé. Sur l'autre, un chien entre deux éphèbes; éphèbe appuyé sur sa canne (Klein, *Liebl.*, p. 145, n°s 13 et 16). — A. de Longpérier, au temps où l'on cherchait des allusions historiques sur les vases, avait supposé un rapprochement entre le Teisias du vase et l'orateur venu à Athènes avec Gorgias (*Œuvres*, II, p. 281, pl. 5). Inutile d'ajouter que la chronologie aussi bien que notre système actuel d'interprétation repoussent cette assimilation. Il me paraît tout aussi impossible que Charmidès soit le Charmide de Platon (*Catalog. Coll. Warocqué*, p. 48, n° 83), le premier ayant dû être παῖς entre 470 et 450. Les deux vases du Louvre montrent le progrès réalisé pendant la courte durée de temps où le fabricant anonyme de ces amphores se servit de ce nom d'éphèbe. Le dessin de l'une est encore conçu dans le style sévère avec l'œil de face, apparenté à celui des amphores de même forme que nous avons étudiées plus haut (cf. G 211). L'autre a une facture beaucoup plus facile (œil de profil) et un sens fin des attitudes pittoresques (voir surtout l'éphèbe enveloppé du revers).

II. — *Vases anonymes se rattachant au groupe précédent.*

Les trois grands cratères qui ouvrent cette série résument non seulement les nouveautés apportées dans le style céramique par l'influence de Polygnote et de ses collaborateurs, mais la diversité des courants qui entraînaient les industriels.

G 341. Grand cratère à anses basses, dit cratère d'Orvieto. A. Réunion des Argonautes (?) en présence d'Héraclès et d'Athéné. B. Apollon et Artémis tuant les Niobides (Reinach, *Rép.*, p. 225-227; P. Girard dans *Mon. Assoc. Etud. gr.*, 1895-97, p. 18, avec la bibliographie). — Pour nous figurer le style et la manière de Polygnote et de ses contemporains, ce magnifique vase est le document le plus complet que l'antiquité nous ait légué, et il n'est pas douteux que l'un et l'autre tableau reproduisent des œuvres importantes de la peinture grecque, datant de la période de Cimon. On a cherché s'il y avait un rapport à établir entre les deux scènes (P. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1889, p. 122); mais le lien jusqu'à présent n'apparaît pas avec évidence. — Pour le premier tableau, on admet généralement que le modèle a pu en être pris dans la décoration que Polygnote et Micon avaient consacrée à l'histoire des Dioscures dans l'Anakeion d'Athènes (opinion pourtant combattue par M. Th. Schreiber, *Wandbilder Polygn.*, p. 125 et suiv.). Mais on diffère d'avis sur le sujet représenté : les fils de Pélias, Acastos et Argos, se joignent aux Argonautes malgré la défense de leur père (C. Robert); douleur des Argonautes qui, dans une échauffourée de nuit, ont tué leur hôte, le roi Cyzicos (P. Gardner); Héraclès faisant des

reproches aux Argonautes sur leur molle conduite au pays des femmes de Lemnos (P. Girard). Cette dernière explication, développée avec des arguments très séduisants, nous paraît celle qui rend le mieux compte de l'attitude des personnages. Il est vrai qu'elle reste hypothétique et que la peinture fait peut-être allusion à un épisode dont les textes ne nous ont pas conservé le souvenir.

Ce que M. Girard a surtout mis en lumière d'une façon très heureuse, c'est la présence dans ces tableaux des trois éléments particuliers à la composition polygnotéenne : le groupement sur des plans différents et dans une sorte de paysage, la symétrie cachée de la composition, l'expression des physionomies. « Ces figures, dit-il, réparties dans des registres superposés où ne les confine pas cependant une géométrie rigoureuse; ces lignes capricieuses qui indiquent des accidents de terrain, multiplient les plans, donnent l'illusion de la perspective et permettent, par les supports naturels qu'elles offrent aux corps, de varier presque à l'infini les attitudes des personnages; cette symétrie cachée, attentive à établir entre les diverses parties des deux tableaux de secrètes correspondances dont l'harmonie enchante le regard; cette liberté dans les gestes et dans les poses; cette habileté à combiner des têtes de profil avec des torses de face ou de trois quarts, tout invite à rapprocher cette belle décoration des fresques dont Polygnote avait orné la Lesché de Delphes et à voir dans le cratère d'Orvieto un souvenir très précis de la technique polygnotéenne. » (*Mon. gr.*, 1895, p. 18; cf. aussi Th. Schreiber, *l. c.*, p. 125 et suiv.). Sur les curieux procédés dont le peintre s'est servi pour donner de l'expression aux visages, je citerai encore ces lignes : « Signalons d'abord le guerrier assis qui tient son genou avec les deux mains [et qui serait Jason, dans l'hypothèse de M. Girard] : le caractère mélancolique

de son attitude est singulièrement précisé par ce front que sillonnent deux plis superposés, par ce regard voilé et méditatif, par cette ride qui se creuse au-dessous de l'œil gauche, surtout par cette bouche entr'ouverte, aux dents apparentes, qui est ici l'indice d'une profonde douleur morale. Au-dessus, Héraclès a de même, répandue sur tout le visage, une tristesse qu'attestent la double ride qui lui traverse le front, les deux plis de sa joue et ses lèvres entr'ouvertes qui laissent distinctement apercevoir les dents...; un autre, plus âgé, coiffé d'un pétase, la joue gauche coupée de deux rides parallèles, le visage creusé par la douleur, la bouche légèrement ouverte, est une des plus étranges physionomies qui se puissent rencontrer dans la peinture de vases. » (*id.*, p. 21-22).

Dans le tableau des Niobides, l'auteur analyse les diverses attitudes de la mort, la jeune fille avec les paupières à peine closes, exhalant encore son dernier souffle, le jeune homme au visage déjà rigide, les yeux fermés, la bouche entr'ouverte et laissant voir les dents. Il montre le contraste de ces blessés et de ces mourants avec les dieux impassibles qui poursuivent sans s'émouvoir leur tâche meurtrière (p. 20-21). Il note dans toutes ces scènes tragiques un souci du pathétique qui semble né sous l'influence du théâtre (p. 43). Enfin, il relève dans plusieurs motifs des souvenirs assez transparents de personnages qui, d'après les textes, figuraient dans des fresques célèbres du temps : le Thésée de la Bataille de Marathon, sortant de terre, l'Hector de la Nékyia tenant son genou dans ses mains (cf. G 163, 374), l'Antilochos au pied posé sur un monticule, l'Astynoos de la prise de Troie, tombé sur un genou, etc. (p. 47-48). Pourtant M. Girard (p. 46) n'a pas admis l'importance que la plupart des archéologues attribuent au Boutès que Micon, dans son combat des Amazones, avait représenté caché derrière un

pli de terrain et dont on ne voyait que le casque et un œil, et il suppose que le peintre avait simplement exagéré, par une sorte de « gaminerie », un effet de perspective très usité de son temps. Mais, en l'absence des originaux du temps, je me demande comment on peut parler de la fréquence de ce procédé qui, si nous en jugeons par la céramique, reste très rare dans le décor industriel? Ce qui est certain, c'est que la belle figure affaissée et en partie cachée dans un repli de terrain du Niobide mort nous donne une idée des hautes nouveautés introduites par l'art polygnotéen dans la composition. A propos des rides dessinées sur le front de plusieurs personnages, on peut faire remarquer que cette façon d'exprimer la douleur physique ou la contention morale n'apparaît en sculpture qu'avec les métopes du Parthénon (*Mon. Assoc. Etud. gr.*, 1882-84, pl. I) et se développe surtout avec l'école de Scopas (Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 238). On voit encore ici la preuve de l'avance prise par les peintres. Pareil détail se retrouve sur l'hydrie signée de Meidias et autres vases de cette époque (Furtw.-Reichh., p. 88, 200). La superbe attitude du guerrier à demi couché sur le sol et levant les yeux vers Hercule n'annonce-t-elle pas déjà les célèbres figures du Dionysos et du Céphise (Collignon, II, pl. 2, fig. 12, 22)?

Il y a quelque parenté entre le cratère d'Orvieto et d'autres vases de style polygnotéen, comme le cratère de Ruvo et le cratère de Géla (Furtw.-Reichh., pl. 26-28, p. 128-132; cf. le dessin des casques, des boucliers, la structure des jambes et des rotules); mais, de tous, le vase du Louvre paraît le plus ancien; il offre encore des traces d'archaïsme dans la taille médiocre des figures, dans le dessin des musculatures, dans l'anatomie des torses nus; la peau de lion d'Hercule est même picotée et incisée au burin. Il est aussi celui qui offre le plus d'intensité dans les physionomies, comme s'il

suivait plus fidèlement un modèle original. Cependant, quand on regarde le détail à la loupe, on constate que l'adresse de main n'est déjà plus comparable à celle du groupe Euphronios-Brygos; le trait est moins pur, moins régulier; le dessin des mains plus banal. Les retouches blanches tiennent assez mal sur le noir; le lustre avivant l'argile (ci-d. p. 682) a laissé des traces du précipité rouge sur plusieurs parties des personnages, en particulier dans tous les creux de l'esquisse. On ne peut pas encore parler de décadence, mais les habitudes de soin parfait et méticuleux semblent déjà compromises. Terminons en signalant la beauté du décor floral, l'élégance des palmettes et des boutons de lotus (cf. G 164), l'harmonieuse architecture du vase. C'est, dans notre collection, avec le trio des coupes d'Euphronios, Douris et Brygos (G 104, 115, 152), le joyau d'art le plus précieux pour la connaissance de la peinture grecque antérieure à Périclès.

G 342. — Grand cratère de même forme (très fortement restauré). — A. Combat d'Achille et de Memnon en présence d'Athéné. B. Philoctète mordu par un serpent devant l'autel de Chrysé (à peine quelques fragments antiques ont permis de reconstituer la scène qui a été repeinte entièrement d'après d'autres vases, tels que G 413 et Reinach, *Rép.*, II, p. 180, mais on possédait le visage d'Agamemnon à gauche et quelques parties de son sceptre, la main droite et une partie du cou de l'idole, ses pieds et le haut de l'autel). — Ce grand vase, souvent publié (Millingen-Reinach, *Peint. Vas.*, p. 117, pl. 49-50), malheureusement très mutilé et restauré, nous permet de constater dans la série des vases de l'époque polygnotéenne, une tendance différente de la précédente. S'il est vrai que le type des visages, le dessin des casques et des armures, les draperies, la facture de

l'œil de profil, les ornements réservés dans les cheveux, laissent percevoir des rapports de style et d'exécution avec le cratère d'Orvieto, il n'est pas moins certain que l'auteur de la composition subissait d'autres influences qui ont été sur lui prépondérantes. Ce n'est pas un amateur d'inédit. Il aimait la tradition et ne se préoccupait pas de la changer. Il perfectionnait de son mieux les types anciens, mais il en respectait fidèlement l'ordonnance. Il suffit de comparer le premier tableau au grand cratère attribué à Douris (C. Robert, *Scenen der Ilias*, pl. 1) pour voir que, sur le thème séculaire du combat à deux personnages, on continue patiemment à broder des variantes assez monotones. A côté des novateurs, les prudents ou les routiniers : c'est l'histoire de l'art à toutes les époques. Mais, malgré soi, on est toujours de son temps, et ce n'est pas un des moindres intérêts de ce vase que de nous montrer comment l'influence irrésistible de l'école nouvelle s'exerce même sur des œuvres d'aspect aussi classique. D'abord les figures tendent au colossal ; elles envahissent les parois tout entières de ce grand vase ; elles atteignent une hauteur de 0,28, alors que dans les cratères plus anciens (G 163, 164) on ne dépasse pas 0,23 à 0,25. Même le cratère d'Orvieto, nous l'avons vu, conserve aux personnages une taille modeste, 0,15 à 0,18. Cet agrandissement, qui ne sera jamais poussé plus loin, décèle l'action de la grande peinture, des décorations de vaste envergure qui commençaient à embellir les édifices d'Athènes, la Stoa Poikilé, les temples du Théseion et de l'Anakeion.

A côté du cratère du Louvre on peut placer d'autres vases, à peu près contemporains, qui offrent les mêmes caractères : un cratère de Ruvo et un cratère de Géla avec la représentation du combat des Grecs et des Amazones (Furtw.-Reichh., pl. 27, 28, p. 124 et suiv.), où les personnages atteignent aussi une taille de 0,28 à

0,30 de hauteur. Même sur les coupes on sent le besoin de grandir démesurément la scène et de la faire sortir en quelque sorte de son cadre (voy. Achille tuant Penthésilée, *id.*, pl. 6; Apollon tuant Tityos, pl. 55). Les grandes poteries, aux flancs recouverts de hauts personnages, abondent pendant cette période (cf. encore *id.*, pl. 18, 35, 38 et 39, et la célèbre représentation d'Alcée et Sapho, pl. 64, que M. Furtwaengler voudrait attribuer à Brygos (*id.*, II, p. 21), mais qui me paraît d'une date plus récente). Il y a là tout un ensemble d'œuvres qui se groupèrent autour de celui que M. Furtwaengler appelle « le maître de la coupe de Penthésilée » (*id.*, p. 283) et qui donne le ton à la production courante de l'époque. Grandir les figures, épurer les contours, perfectionner le profil et le regard abrité sous les cils, donner de la noblesse et je ne sais quelle grandeur sculpturale aux attitudes : voilà la tâche de ceux qui, sans s'engager dans des sentiers inconnus comme l'auteur du cratère d'Orvieto, gardent les thèmes anciens et les adaptent aux idées nouvelles. La belle figure d'Athéné, dont le diadème se couronne de deux protomes de chevaux ailés (cf. une coiffure semblable dans *Rép.* de Reinach, II, p. 364), montre que les accessoires donnés par Phidias au casque de la Parthénos étaient établis par la tradition. On remarquera aussi la fréquence des figures de face ou de trois quarts, qui atteste, dans les vases cités, une des préoccupations constantes de l'art polygnotéen (ci-d. p. 1068). Ainsi, malgré les divergences qui les séparent dans l'ordonnance de la composition et dans la recherche des expressions, on sent très bien que ces deux écoles vivent côte à côte et profitent des mêmes enseignements, chacune selon son tempérament. Du reste, on peut faire observer que cette ambition de se hausser jusqu'à l'importance de la fresque n'est pas sans danger; elle pousse le céramiste à excéder, en quelque

sorte, ses pouvoirs; elle lui fait oublier la répartition logique des divers éléments de la poterie et elle écrase la paroi pourtant si haute des cratères avec des personnages trop grands. Combien plus harmonieuses sont les proportions observées dans le cratère d'Orvieto, quelle juste pondération entre le support et le décor, le cadre et le sujet! C'est le grand écueil de l'art industriel; quand il veut sortir de sa sphère et oublier un moment les conditions pratiques de son existence, il se blesse lui-même et nuit à sa beauté propre.

G 343. — Grand cratère à anses en volutes. Sur le col et en deux petites frises: A. Départ de Triptolème en présence de Déméter, de Coré et des autres personnages mythiques du culte éleusinien. B. Six éphèbes chassant une biche. — Sur la panse, en grande frise circulaire qui passe sous les anses : C. Départ pour la guerre et scène d'adieux : char de guerre, deux hommes assis, un éphèbe en costume civil et quatre éphèbes armés. D. Scène de combat : deux hoplites, deux éphèbes armés, un homme drapé et une Niké apportant une guirlande au vainqueur (Millingen-Reinach, pl. 20-24). — Cette poterie, en bon état de conservation, sort certainement de la même fabrique que le cratère de Ruvo du musée de Naples, décoré d'un combat d'Amazones (Furtw.-Reichh., pl. 26-28). La forme et le système de décor sont identiques, les ornements très analogues; parmi les personnages on reconnaît des types pareils, l'éphèbe casqué aux cheveux pendants, le jeune homme coiffé du pétase, la femme au diadème orné de feuilles dressées. Le style est le même. L'exécution me paraît plus récente que celle des cratères précédents. On commence à prendre goût aux traits curvilignes et brisés pour rendre les plis des draperies (ci-d. p. 1063). On s'achemine vers le style des vases du type de l'hydrie de Meidias (*id.*, pl. 8). La forme

même est déjà celle des grands cratères qui auront tant de vogue dans les fabriques apuliennes (Salle K). On connaît d'autres vases de ce style, entre autres un cratère de Géla du musée de Palerme avec un combat d'Amazones (*id.*, p. 125, 128, 129) et deux du musée de Bologne avec des représentations de la Prise de Troie (Reinach, *Rép.*, I, p. 218, 221; cf. Furtw., *id.*, p. 133). C'est encore le style qui vise au grandiose et au solennel, comme sur G 342, et cherche à reproduire les effets d'une grande fresque. La taille des personnages atteint 0,28 et 0,29. Mais le sujet lui-même est très ancien et l'artiste a introduit peu de nouveauté dans la composition. La coupe G 108 avec ses petits personnages reste de beaucoup supérieure. On remarquera combien le groupe de l'éphèbe donnant une poignée de main à l'homme barbu assis rappelle les scènes classiques de la sculpture funéraire attique à la fin du ve siècle (Collignon, *Sculpt.*, II, fig. 197; cf. G 165). Ce qu'il faut louer surtout, c'est un effort pour ne plus juxtaposer les figures, pour enchevêtrer les groupes et donner l'illusion d'une véritable mêlée. Nous n'avons pas de raison de croire que Polygnote ait inventé cette disposition, mais il est vraisemblable qu'il avait donné plus de place à un procédé qui répondait à son goût naturel pour la perspective (ci-d. p. 1052).

G 344, 345. — Deux fragments de grands vases analogues. L'un était décoré d'une scène familière où l'on remarque une figure de joueuse de flûte assise et une femme debout, tenant une sorte de lyre, dont le visage de trois quarts rappelle, dans un style un peu plus récent, la Sapho du musée de Munich (Furtw.-Reichh., pl. 64; cf. aussi pl. 17-18); les ornements du rebord en palmettes obliques se retrouvent sur le même vase. Détail assez rare : l'intérieur même était orné d'une large guirlande de laurier (cf. G 425):

— L'autre morceau est une scène de banquet avec une étude de trois quarts d'homme barbu, portant la main à sa tête; un autre homme, couché près d'un compagnon sur un lit, tient dans sa main un morceau de viande ou un foie. Les expressions sont d'une recherche curieuse; les demi-teintes indiquées en noir délayé.

G 346-367. — Cratères (forme dite à colonnettes). Ce type persiste depuis la céramique corinthienne (E 69 et suiv., F 306-311; ci-d. p. 867, 1073). On en connaît un exemplaire de l'époque d'Epictétos (*Rœm. Mitth.*, 1904, p. 80). Mais la structure s'allonge et tend à un galbe plus élégant. La série conserve les ornements en manière noire d'une façon remarquable et les sujets eux-mêmes accusent un caractère traditionnel fortement marqué. Le répertoire classique défile sur ces vases: réunions de divinités dans le style d'Hermonax (346), scènes dionysiaques (347-349), troupes de buveurs et de musiciens (350-355), vie militaire et éphébique (356-36), poursuites amoureuses (361-363). Pour le cavalier au galop (357) qui apparaît ici comme un avant-coureur des éphèbes du Parthénon, cf. une amphore au nom de Klénias (Klein, *Liebl.*, p. 164). On notera avec quelle complaisance le dessinateur profite de la forme du champ, haut et étroit, pour allonger la hauteur des corps, structure que les artistes du temps trouvaient élégantes et contre lesquelles on réagit plus tard au temps de Phidias et de Polyclète. Ces proportions se rencontrent plus rarement sur les coupes qui s'y prêtaient plus difficilement; pourtant on en a aussi des exemples (Hartwig, pl. 72, 74; Klein, *Liebl.*, p. 94; cf. G 384).

Mettons à part comme méritant d'être signalés pour l'intérêt des représentations : le roi Phineus aveu-

gle (364), défendu par les Boréades contre les entreprises des Harpyes qui viennent lui ravir ses mets (vase réparé dans l'antiquité); il semble qu'il y ait eu confusion dans l'esprit de l'ouvrier ignorant qui combinait les figures de ses modèles sans bien les comprendre, car il a mis un Boréade ailé à la place d'une Harpye et il n'a pas mis d'ailes à l'Argonaute qui vient défendre le roi (voy. sur les représentations de ce mythe, Furtw.-Reichh., I, p. 209 et 303; Rizzo dans *Mon. antichi*, XIV, p. 86); Hercule combattant le fleuve Achéloüs et lui arrachant une de ses cornes qui deviendra la Corne d'abondance (365; cf. F 211); la déesse Rhéa apportant à Kronos la pierre emmaillotée qui figure Zeus enfant et que le dieu va dévorer (366); un combat de Lapithes et de Centaures avec une très belle étude de dos vu en raccourci (367). Bien qu'appartenant par tradition au style ancien, plusieurs de ces œuvres sont d'un style rapide et négligé et peuvent avoir été exécutées dans la seconde moitié du ve siècle. C'est le prolongement de l'école ancienne. La plupart présentent au revers ces personnages drapés, femmes, hommes barbus ou éphèbes (*Mantelfiguren*, *mantellate figure*), ordinairement placés par groupes de trois, qui sont de simples remplissages et montrent combien le fabricant, pressé d'aller vite, sacrifie volontiers une des faces du vase (ci-d. p. 1072). Le n° 347 a servi d'urne funéraire et contient encore les ossements du mort. On notera des accidents de cuisson, intéressants à étudier, sur le n° 360 (ci-d. p. 680).

G 368, 369. — Cratères à oreillettes (sur cette forme cf. G 174, 175). — Départ de Triptolème sur son char ailé (368; cf. G 187). Le compas dont l'ouvrier s'est servi pour tracer les cercles de la roue a laissé des traces profondes dans l'argile. — Kômos d'hommes et d'éphèbes, accompagnés d'une joueuse de flûte (369),

sujet de coupe transporté sur un grand vase. On remarquera le mouvement de danse, les deux mains levées et réunies (cf. Emmanuel, *Orchestique grecq.*, p. 210; Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 27, 28). Comparez le sujet et le style d'Hermonax (G 336).

G 370-371. — Cratères (forme dite stamnos). — Réunion des dieux dans l'Olympe (370). Très bel exemple du style ample et majestueux. Nous avons sous les yeux l'Olympe grec, tel qu'on l'imaginait au temps de Cimon et de Périclès, et il est bien probable que chacun de ces types est emprunté à une œuvre connue du grand art: Zeus assis recevant une libation des mains d'Iris, Apollon, Héra assise, Hermès, Poseidon, Athéné tenant son casque en main (sur ce motif, voy. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 24 et s.), Dionysos et une femme qui pourrait être Hébé ou Aphrodite. Pour les progrès et les changements accomplis dans cette imagerie religieuse, comparez la coupe de Sosias ou la coupe d'Oltos et Euxithéos (Reinach, *Rép.*, p. 70, 203). — Départ de Triptolème entouré des divinités d'Eleusis (371). Même style et sans doute même fabrique. Pour la façon de faire passer les anses à travers les personnages, cf. le vase d'Hermonax (G 336).

G 372. — Ce skyphos est un spécimen important des vases dits polygnotéens, dont l'exécution révèle une imitation du style expressif du maître ou de ses émules. Le type du Géant avec ses cheveux en broussaille, celui des deux hommes au regard fixe et hagard indique une recherche particulière de la physionomie et de l'émotion dramatique (ci-d. p. 1067). L'interprétation des sujets n'est pas facile. On peut s'accorder à voir dans le premier la construction des murs de l'Acropole d'Athènes par les Géants (inscription Γίγας) sous la direction d'Athéné. Le second serait, d'après

M. Rossbach (*Neue Jahrbücher*, 1901, p. 390), en rapport avec l'autre : deux autres Géants (inscription Φιγύα[ς]) considéreraient avec un étonnement craintif le fil à plomb, instrument inventé par la déesse qui crée la science de l'architecture. Pour M. Hauser, dont l'explication me semble plus plausible (*Strena Helbigiana*, 1899, p. 115), ce serait une réunion de Phlégyas et Phorbas, tous deux ennemis d'Apollon et précipités par lui dans les Enfers. Mais l'explication du lien tenu par un des personnages reste obscure. En tout cas, ces deux peintures sont d'une composition rare et précieuse, et l'on y sent des *excerpta* d'œuvres supérieures appartenant à la pleine période de Cimon.

G 373-375. — Amphores (forme dite péliké). — Le Rapt de Thétis (373) permet d'étudier de près la tendance traditionnelle et archaïsante de certaines écoles. Par l'aspect général le vase ne diffère pas de ceux que nous avons placés plus haut (G 224) et l'on pourrait le croire du même temps. Mais les détails d'exécution, l'œil dessiné de profil, les ornements de la coiffure en rouge réservé, le mouvement pathétique de la composition, la disposition en zone circulaire à travers les anses, la négligence des figures placées sur le revers, la figure de femme vue de face dénotent la période postérieure aux guerres Médiques et l'influence de l'entourage de Polygnote. Le contraste est grand avec la coupe de Douris (G 116). Comparez pour le style et la composition l'amphore d'Ulysse et Nausicaa (Reinach, *Rép.*, II, p. 110; cf. Hauser dans *Jahreshefte* de Vienne, 1905, p. 18). On notera la persistance du décor si ancien en boutons de lotus noirs et en grecque (cf. F 216, 217). — L'ambassade auprès d'Achille (374) est la répétition d'un tableau qui nous est déjà connu par plusieurs exemplaires (G 163,

264); il est arrangé à la manière d'Hermonax. On sent encore la tradition venue de l'atelier de Brygos dans la figure du vieux Phœnix tout blanc et de l'Achille à la blonde chevelure. Le revers tombe dans l'insignifiance des *mantellate figure*. — Apollon défendant sa mère Latone contre le géant Tityos (375) rappelle aussi un sujet supérieurement traité (G 42, 164). La figure de trois quarts atteste les progrès réalisés dans cette voie, mais le style devient banal et le revers (Apollon tenant le laurier delphique entre deux femmes) est encore plus faible. On glisse sur la pente d'une décadence étonnamment rapide (ci-d. p. 1071).

G 376-379. — Amphores à sujets isolés. Celles-ci ne diffèrent aussi du groupe plus ancien (G 204 et suiv.) que par certains détails d'exécution, comme le dessin de l'œil de profil, les plis des draperies. Les sujets n'offrent rien de nouveau : Dionysos et Ménade, Zeus assis, libation, hommes et éphèbes.

G 380. — Œnochoé. Thésée et le Minotaure. Comparez avec G 247 pour la différence du style dans le mouvement de Thésée et dans le dessin de la tête de face du Minotaure.

G 381. — Lécythe. Jolie et rare représentation, souvent signalée (cf. Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 40), d'Eos emportant dans les airs deux hydries avec lesquelles elle répand la rosée sur la terre. Mais les restaurations sont importantes.

G 382-399. — La fabrication des coupes continue sous l'inspiration des grandes écoles florissantes au moment des guerres Médiques. On reconnaît le style nouveau au dessin des yeux de profil, à l'allongement remarquable des proportions, à certains caractères de

la composition qui tend à réunir un grand nombre de personnages sur les revers, de cinq à sept. Disons aussi qu'à travers les élégances d'un style plus aisé, qui se fait sentir dans les gestes et dans les draperies, perce souvent une certaine négligence d'exécution et de technique qui annonce la décadence prochaine. L'influence de l'atelier de Brygos est encore manifeste dans le sujet des adieux de l'éphèbe à son père (382), épisode classique que l'artiste a essayé de rajeunir par l'expression anxieuse donnée au vieillard (Hartwig, *Meistersch.*, p. 438, fig. 57); il s'est efforcé aussi de modifier le type de l'éphèbe. Les revers (réunions d'hommes et de femmes) sont beaucoup plus faibles et n'offrent d'intérêt que par le nombre et la grandeur des personnages. Le vase est de dimensions remarquables, de même que le suivant (383), Eos enlevant Céphale, sujet connu par de nombreux vases (cf. Hartwig, p. 435), avec une ample composition bachique sur les revers, Ménades et Silènes jouant et dansant; on y constate les modifications profondes introduites dans le type de la Ménade transformée en jeune Athénienne (*Dict. des antiq.*, de Saglio, art. *Mænades*, p. 1488). Le vase est très raccommodé et le pied actuel ne lui appartient pas. Le lustrage en rouge a laissé d'abondantes traces sur les revers et sur une anse. — Le n° 384 (scènes de palestre) offre un excellent exemple du style à proportions longues, transporté des grands vases aux coupes. L'exécution est fine et serrée, avec une figure de face curieusement étudiée; le dessin des draperies tend au style libre et facile. Les scènes éphébiques, exercices dans la palestre, pugilat (cf. G 131, 287, 290, 294), nous sont connues; on voit avec netteté l'athlète mesurant la longueur de son javelot avant de le lancer (Girard, *Educat. ath.*, p. 206). — A la même fabrique se rapporte un fragment de coupe 385 où l'on voit

l'athlète, prêt à la lutte du pancrace, enrouler la lanière de cuir autour de son poing ; le peintre a rendu avec réalisme la tuméfaction de la joue sous l'œil droit à la suite de quelque coup reçu. — Dans les fragments 387-398 j'ai rassemblé des types se rapportant encore aux sujets usités dans le groupe Euphronios-Brygos, éphèbes, guerriers, buveurs. Je signale (390) un fragment où pourrait avoir été inscrit un nom d'éphèbe : dans l'intérieur ...χος (?) et le haut d'une lyre ; sur le revers πσολαχ... (?) et le bas d'une femme drapée devant un homme. On notera aussi (391) le sujet de l'éphèbe parlant à un oiseau apprivoisé qu'il tient dans sa main. Mais la décadence apparaît souvent dans la qualité du noir et dans les procédés techniques. — Je mets à part une coupe (399) dont le style, en quelque sorte mixte, appartient encore au style sévère par la structure des personnages, par le dessin de l'œil de face, et qui par la souplesse des mouvements, les envolements de draperies, la négligence même du trait, relèverait plutôt du groupe suivant. Le sujet en a été maintes fois signalé ; c'est la *psychostasie* ou pesée des âmes d'Achille et de Memnon, exécutée par Hermès en présence de Thétis qui fait un geste de joie et d'Eos qui fuit désespérée ; de l'autre côté le combat des deux héros, avec Thétis qui pousse et encourage son fils (Reinach, *Rép.*, p. 144 : pour d'autres représentations cf. Schneider, *Troisch. Sagenkr.*, p. 141). Dans l'intérieur, un éphèbe au corps vu de face, aux proportions allongées, aux longs cheveux flottants, va faire une libation sur un autel en présence d'une femme (peut-être encore Achille et Thétis ?). C'est une très curieuse peinture, dont on trouverait difficilement l'équivalent et qui provient d'un atelier peu connu (cf. G 485).

G 400. — Plat. Éphèbe derrière un cheval dont on ne voit que la croupe. C'est, dans un style un peu plus

libre, la suite de la série G 245. L'argile de ces plats est remarquablement pâle et grise; elle ne ressemble pas à l'argile usitée dans les fabriques athéniennes. Peut-être pourrait-on penser à une succursale établie dès le milieu du ve siècle à Cumes (cf. salle H)?

III. — *Vases à noms d'éphèbes appartenant à la période du style libre.*

G 401. — Coupe portant le nom d'Euaion (Klein, *Liebl.*, p. 133, n° 9). Int. Ménade apportant à boire à un Silène assis sur un monticule de terrain. A et B. Silènes et Ménades. — Les vases assez nombreux qui portent ce nom cachent la personnalité d'un peintre très intéressant, de grand talent, qui représente le mieux le beau style avoisinant l'époque de Périclès et qu'on pourrait appeler « le maître au nom d'éphèbe Euaion », si l'on voulait suivre la mode des dénominations de ce genre. On peut juger ici quels admirables modèles les sculpteurs entourant Phidias pouvaient trouver dans la peinture, et nous ne cesserons de répéter que la clef de bien des trouvailles plastiques de cette école est à chercher dans le décor des vases (ci-d. p. 1064). On connaît du même céramiste une représentation de Thamyris chantant devant des femmes et une mort d'Actéon (Klein, p. 131, 132; Reinach, *Rép.*, p. 93 et p. 229) qui sont des œuvres de premier ordre. Je lui attribuerais aussi la belle amphore du Cabinet des Médailles qui a été publiée par M. De Ridder (*Mon. Piot*, VII, pl. 2) et où je note le type semblable des Silènes et des Ménades, la figure de femme vue de trois quarts, la même finesse de trait, etc. Cet artiste malheureusement anonyme est, à mon avis, celui qui représente le mieux la perfection d'art réalisée par l'école qui a succédé à Polygnote et précédé la décoration du Parthénon, aux environs de

450 av. J.-C. Le Silène brutal et licencieux de l'âge archaïque est devenu le personnage encore simiesque, mais aux traits adoucis, aux gestes nobles, qui se repose nonchalamment aux flancs d'un coteau. Même transformation dans les traits de la Nymphe qui le sert, fille ennoblie des Ménades dévergondées d'autrefois (cf. le vase de Berlin, Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, pl. 12; voy. Ad. Legrand, art. *Mænades*, dans le *Dict.* Saglio, p. 1488). A certains indices de détail nous reconnaissons l'influence de l'école polygnotéenne : l'indication du terrain, le hardi raccourci de la jambe du Silène assis dont une partie disparaît aux yeux du spectateur, l'œil de profil, le visage de face et de trois quarts que sait correctement tracer la main sûre du peintre. On notera encore la finesse des ornements et de l'encadrement dans ce beau vase, dont le pied manquant est malheureusement mal rétabli.

G 402. — Œnochoé portant le nom de Pythodélos (Klein, *Liebl.*, p. 134). Scène de sacrifice; les viandes embrochées sont présentées à la flamme d'un autel allumé par un serviteur, pendant qu'un éphèbe fait une libation en présence d'un autre compagnon. — Ce vase, d'exécution parfaite par les détails de la technique comme par le dessin, appartient à une série de petits tableaux, du beau style libre, qui ont été étudiés par L. Couve (*Bull. corr. hell.*, 1895, p. 100). Il est apparenté au précédent, mais un peu plus récent de style (notez les couronnes en rouge réservé, le visage de trois quarts, les ornements) et il montre dans un sujet de la vie réelle (cf. Reinach, *Rép.*, II, p. 80) les mêmes qualités de finesse et d'élégance. La grâce des éphèbes du Parthénon est tout entière dans la jolie silhouette du jeune homme appuyé sur sa canne. On remarquera la perspective très correctement appliquée à la construction de l'autel avec un côté fuyant (sur la nouveauté

de ces procédés cf. Collignon dans *Mon. Piot*, XII, p. 36) ; on notera la polychromie en noir délayé et en blanc jauni du feu allumé (cf. G 197). Le lustre noir est de toute beauté ; les parois très minces ont subi une petite déformation (à gauche de l'autel), quand on a porté le vase dans le four (ci-d. p. 660).

Si le Louvre ne possède qu'un très petit nombre de vases à inscriptions pour représenter cette période, du moins ces deux spécimens donnent une idée nette de l'évolution accomplie par l'art du dessin et du degré de perfection qu'il atteint alors. Ils nous permettent d'étudier efficacement la série anonyme qui est plus nombreuse et où nous trouverons aussi quelques exemplaires de haute importance.

IV. — *Vases anonymes se rattachant au groupe précédent.*

G 403. 404. — Cratères à anses basses. L'artiste a essayé, au moyen d'inscriptions, de réveiller l'intérêt du sujet classique des adieux. L'éphèbe partant pour la guerre s'appelle Néoptolémos, le vieillard assis Lycomède, la femme tenant une phiale Daid[amia]. C'est le fils d'Achille prenant congé de son aïeul et de sa mère (sur cet épisode voy. Roulez dans *Annali Inst.*, 1860, p. 293, pl. IK). Revers banal de trois femmes drapées. — L'autre vase n'est pas non plus pour nous une nouveauté : Dionysos et un Silène jouant de la flûte ramènent dans l'Olympe Héphaistos monté sur un mulet (cf. G 162). La composition se simplifie et s'appauvrit. M. Furtwaengler a publié (*Gr. Vas.*, pl. 7; cf. Reinach, *Rep.*, II, p. 39) un vase de la même fabrique, décoré du même sujet; il est exécuté avec plus de soin. Mais les variantes admises sont insignifiantes : le Silène joue de la lyre, Héphaistos tient ses pinces de for-

geron, etc. En comparant les deux peintures on saisit sur le fait le travail individuel des ouvriers travaillant d'après un modèle commun. On a comparé les figures, surtout celle d'Héphaistos, aux sculptures de la frise du Parthénon, mais il ne faut pas oublier que l'exécution des bas-reliefs est sans doute postérieure en date. Tout l'intérêt réside dans la transformation du type d'Héphaistos, devenu un gracieux éphèbe, enrôlé dans le thiase bachique. Quel chemin parcouru en vingt ou trente ans ! L'art ennoblit tout ce qu'il touche : Silènes, Ménades, Héphaistos, les Gorgones elles-mêmes, tous les types se purifient et s'embellissent. On ne peut nier pourtant qu'en même temps une certaine fatigue se trahit dans quelques négligences du dessin, dans la banalité du revers (personnages drapés). On notera aussi l'emploi des retouches blanches, retour à la technique ancienne des figures noires et conséquence d'un effort vers une polychromie plus riche (ci-d. p. 1070).

G 405. — Cratère dit à colonnettes. Ce spécimen d'une catégorie connue (G 346 et suiv.) montre comment la figure noire (frise d'animaux sur le rebord) persiste en pleine période du style libre (ci-d. p. 650). Nous avons noté aussi la fréquence du costume en péplos dorien porté par les femmes de ce temps (ci-d. p. 1062).

G 406-419. — Cratères à pied bas et à col resserré, de la forme dite stammos (cf. G 180). Cette série contient quelques tableaux d'une admirable exécution, où l'on peut étudier à loisir le style voisin de l'âge de Périclès et de Phidias, mais sans doute encore antérieur à la décoration du Parthénon. On y voit régner cette affectation du style allongé et svelte, qui est foncièrement attique (ci-d. p. 622) et contre lequel ont réagi certains sculpteurs du ve siècle comme Phidias lui-même

et Polyclète, tandis qu'il sera remis en honneur plus tard par Praxitèle et Lysippe. En particulier les vases 406-411, représentant le thiase bachique et les cérémonies du culte dionysiaque, sont les documents les plus précieux pour connaître la manière des peintres contemporains et la composition des sujets religieux. On admirera la grâce simple des attitudes, la noblesse des gestes, le recueillement qui préside à toutes ces fêtes; là encore, on peut penser que l'art embellit ce qu'il a vu et fuit le côté réaliste de ces « kermesses » antiques pour n'en montrer que la pieuse gravité. Le symbole et l'allégorie se mêlent à ces représentations qu'au premier abord on pourrait croire empruntées à des scènes familières (ci-d. p. 1044); mais les nombreuses représentations de Ménades, mêlées aux Silènes sous l'aspect de simples mortelles (G 349, 383, 401, 405), nous avertissent que l'artiste ne cesse pas de penser au monde irréel où se meuvent les dieux et leur cortège. C'est une traduction poétique de la religion, plus qu'une observation précise des rites accomplis (comparez 410 avec un cratère semblable du musée d'Oxford, P. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1904, p. 310, et 408, 409 avec *ibid.*, pl. 9). Le chef-d'œuvre de la série (411) est remarquable par ses qualités techniques, par la beauté du noir lustré, par la somptuosité du décor floral, par la finesse des traits parallèles exprimant la légèreté des tissus, par la grâce pensive des têtes inclinées qui rappelle un des moyens d'expression les plus familiers à l'école de Phidias. Ce qui n'empêche pas l'auteur d'avoir sacrifié la composition du revers, beaucoup plus faible de facture.

M. Furtwaengler a publié (*Gr. Vas.*, pl. 36, 37, p. 193) un très beau cratère du musée de Naples qui, dans un style plus récent et plus libre, avoisinant le début de la guerre du Péloponnèse, reproduit à peu près le même sujet que le n° 408 avec la curieuse idole de

Bacchus en xoanon vu de face. Il n'est pas douteux que les peintres ont cherché à reproduire le type d'une statue de culte connue.

Le vase 413 a été plusieurs fois étudié (Reinach, *Rép.*, p. 145). Philoctète, à Lemnos, est mordu par un serpent, gardien de l'autel de la nymphe Chrysé; ses souffrances et l'odeur insupportable de la plaie contraignent les Grecs à l'abandonner dans l'île (voy. sur les variantes de ce mythe le *Lexikon der Mythologie* de Roscher, p. 2329, article de M. Türk). Cet épisode de l'épopée troyenne avait été raconté par Stasinos dans les *Kypria*. Polygnote avait peint l'entrevue d'Ulysse avec Philoctète blessé (Paus., I, 22, 6). Le grand cratère 342 nous a déjà offert les linéaments de la composition. Ici on retrouve bien les caractères de l'école polygnotéenne dans la mise en scène dramatique du prodige. L'idole de Chrysé et le serpent précisent le lieu de la scène; les assistants s'effraient ou portent secours au héros blessé qui se débat déjà dans de douloureuses souffrances; son visage vu de trois quarts exprime assez gauchement l'angoisse; la bouche est ouverte et crie. C'est un tableau plein de mouvement qui contraste avec la tranquille ordonnance des autres. Au revers, banale réunion de personnages drapés. Pour les rivets saillants, imitant le métal, cf. G 336.

On louera aussi la composition de la mort d'Orphée massacré par une troupe de Ménades (416). Une admirable peinture, inspirée par cette fable, nous a été conservée dans un fragment de coupe à fond blanc de l'Acropole (Girard, *Peinture antique*, p. 181; J. Harrison dans *Journ. hell. stud.*, 1888, pl. 6). Ici l'artiste a rendu avec plus de véhémence la fureur homicide des femmes armées, l'une d'une longue broche pointue, d'autres d'un rocher ou d'une pierre, d'autres de lance, de harpé, de hachette.

G 420-423. — Cratères à panse renflée et à guirlande de laurier (forme appelée improprement oxybaphon, ci-d. p. 658, 1073). Le style en est apparenté à la catégorie précédente; les revers sont le plus souvent occupés par des figures drapées insignifiantes. Les sujets appartiennent au répertoire classique : Borée enlevant Orythie (420; cf. Reinach, *Rép.*, p. 240, 305, 352, 358, 485; II, p. 78, 316); personnages du thiase dionysiaque (421, 422); éphèbe poursuivant une femme, souvenir du rapt de Thétis par Pélée que le peintre a modifié en appelant le jeune homme Thésée (423).

Le plus beau spécimen de la série (421) a été souvent signalé et publié (cf. la bibliographie dans Millin-Reinach, *Peint. vas.*, p. 9; Heydemann, *Pariser Antik.*, p. 52); il représente le retour d'Héphaistos dans l'Olympe (cf. G 162, 404); Dionysos marche précédé d'une admirable figure de femme, la tête levée dans une attitude extatique qui vient de modèles anciens (cf. G 127, 128, 156), mais qu'un art plus délicat et plus savant a perfectionnée (cf. les têtes des Ménades sur le cratère de Naples cité p. 1102; Furtw.-Reichh., pl. 36). Une inscription la désigne sous le nom de Κωμωιδία, la Comédie. Ce groupe consacre donc, sous une forme symbolique, l'intime union de ce genre littéraire avec le culte de Bacchus. C'est aussi un précieux témoignage sur l'importance de l'allégorie dans la peinture du temps (ci-d. p. 1044; voy. pour la personnification de la Tragédie P. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1905, p. 69, pl. 1, et Reinach, *Rép.*, II, p. 38). Une amphore de Munich offre le même sujet dans un style analogue (Furtw.-Reichh., pl. 29). M. Furtwaengler fait remarquer que la tête de forme carrée donnée à Dionysos et à Héphaistos, tandis que les autres sont rondes, laisse supposer l'influence d'un courant sculptural dont les œuvres de Polyclète ont fourni la formule définitive (p. 139). Quelques ornements de coiffure et les in-

criptions sont peintes en couleur blanche ; c'est un changement de technique que nous avons déjà noté (G 404). Ces retouches vont devenir de plus en plus abondantes ; elles caractériseront la peinture de la fin du ve siècle et celle du IVe. On trouvait sans doute que le rouge ne tranchait pas assez, et l'on arrive même à exprimer par du blanc le sang coulant des blessures (cf. Furtw.-Reichh., p. 127, pl. 27 ; p. 136 et note 1) ! On a rappelé, à propos de cet épisode qui revient assez souvent dans la céramique, le texte de Pausanias (I, 20, 3) sur les peintures qui décoraient le temple de Dionysos à Athènes et où l'on voyait le retour d'Héphaistos (Milchhœfer dans *Jahrb. Inst.*, 1894, p. 82). Mais nous ne savons rien sur le style ni sur l'auteur de ce tableau. Le revers du beau cratère du Louvre porte des figures (trois éphèbes drapés) d'une déplorable insignifiance. Nous ne reviendrons plus sur ce trait caractéristique d'un art qui, avec d'excellents ouvriers, s'abandonne pourtant à une inquiétante négligence (ci-d. p. 1072).

G 424. — Cratère de même forme, sans guirlande. La rencontre d'Hélène et de Ménélas était un des épisodes les plus fameux de la Prise de Troie (Schneider, *Troische Sagenkr.*, p. 181), celui qui se prêtait le mieux au développement des émotions dramatiques. Il figurait déjà sur le coffre de Cypsélos (Paus., V, 18, 3). Polygnote avait représenté Hélène dans l'*Ilioupersis*, mais assise et entourée de ses suivantes, comme absorbée dans ses soins de toilette, pendant qu'on ravageait la ville (C. Robert, *Die Iliupersis*, 1893). C'est donc à un autre tableau que le céramiste s'est adressé, et nous en retrouvons ici l'allure générale. L'époux outragé, mis en présence de l'infidèle, s'élançait sur elle pour la tuer, mais à la vue de sa beauté irrésistible, il laissait tomber son glaive et se sentait vaincu. Nous avons déjà vu un collaborateur

du potier Panphaios s'attaquer à ce sujet (G 3). Mais nous devons au peintre Macron la traduction la plus belle de cette scène, sur un skyphos qu'il exécuta dans l'atelier d'Hiéron (Klein, *Meist.*, p. 173). Beaucoup d'autres s'y sont exercés, sans doute d'après plusieurs modèles du grand art (Klein, *Euphr.*, p. 166; Richards dans *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 189; *Museo Gregoriano*, II, pl. 11; Reinach, *Rép.*, p. 215, 222, 437; II, p. 86, 233, 264, 331). Le vase du Louvre est un des meilleurs : l'élan brusquement arrêté de Ménélas, la frayeur d'Hélène, la tranquille et dédaigneuse assurance d'Aphrodite, l'Eros vainqueur qui symbolise l'état d'âme de l'époux, toutes les attitudes sont bien comprises et bien rendues. C'est un joli morceau d'école polygnotéenne.

G 425-426. — Deux skyphos de grandes dimensions. Le premier offre une variante du retour d'Héphaistos (G 162, 404); c'est une femme, sans doute Coré (cf. F 311), qui est assise sur le mulet et qu'escorte triomphalement la troupe joyeuse des Silènes et des Ménades. Les restaurations sont nombreuses, mais elles laissent encore subsister de fort beaux morceaux, en particulier une Ménade brandissant un serpent. Pour la guirlande (très restaurée) qui décore l'intérieur du vase, cf. les deux grandes coupes de Munich (Furtw.-Reichh., pl. 6 et 55). — C'est encore un retour d'Héphaistos qui décore le second skyphos, dans un style un peu plus libre et souvent plus négligé; il est aussi très endommagé, mais présente néanmoins quelques belles études de femmes et de Silènes au corps nu, vu de trois quarts. La taille de ces skyphos est tout à fait exceptionnelle (ci-d. p. 868).

G 427, 428. — Petites hydries. Pélée, le glaive nu, s'élance sur Thétis pour la saisir; les Néréides s'en-

fuient (427). C'est une variante du sujet ancien où l'on voit le héros prendre à bras-le-corps la déesse (G 53, 116, 178). Ailleurs, on revient au motif archaïque de l'embuscade, le héros caché près d'un arbre et guettant le moment favorable (428). En comparant le très ancien tableau corinthien de notre collection (E 639), on constatera la persistance étonnante des compositions et la force de la tradition dans l'art industriel; l'ordonnance des personnages n'a pas beaucoup changé, tandis que les progrès du dessin sont immenses. Ces deux petites hydries appartiennent à la même école, influencée par l'art polygnotéen : recherche des figures de face, attitudes mouvementées. On notera la coquetterie des ajustements, les gestes gracieux qui ne sont pas toujours nécessaires, par exemple, dans 428, la femme qui se sauve en soulevant un coin de son chiton, une autre qui se réfugie près du vieux Nérée en tenant des deux mains le rabat de son apoptygma. L'esprit des peintres est tourné vers l'étude du monde féminin et les sujets mythologiques sont eux-mêmes un prétexte à de jolies et familières attitudes (ci-d. p. 1044). C'est ce qui fait le succès d'épisodes comme celui-ci ou de la scène entre Ulysse et Nausicaa (Hauser dans *Jahreshefte*, 1905, p. 18).

G 429, 430. — Grandes amphores à anses cordées. Cette forme nous est connue par des exemplaires anciens (ci-d. p. 866); on y suit le développement des recherches pour donner à la panse une structure plus mince, au col une hauteur plus grande (cf. Furtw.-Reichh., pl. 67). Le potier vise aux mêmes effets que le peintre; il incline vers l'allongement et la sveltesse des proportions. Les sujets sont de nature banale et ne valent que par la qualité du dessin : départ du guerrier (429), Silènes et Ménades (430, vase incinéré avec le mort et tout entier tourné au gris; ci-d.

p. 681). Le musée de Munich possède un cratère du même style, décoré d'une scène semblable, la libation d'adieu du guerrier partant pour la guerre (Furtw.-Reichh., pl. 35); un autre cratère de Saint-Pétersbourg répète presque identiquement cette scène (*id.*, p. 189). Je ne ressens pas pour ces peintures la même admiration que M. Furtwaengler, qui vante la noblesse et la beauté de ces figures, comme celles où transparaît clairement l'âme de l'Athènes de Périclès (p. 188). J'en trouve le style lourd et poncif. Je leur préfère beaucoup, non seulement les vases du groupe Euphronios-Brygos, mais aussi les vases polygnotéens et les figures du style libre et fin comme les n°s 411 et 421. On y reconnaît déjà les marques de cet art facile et habile dans l'exécution, mais convenu et froid, que nous appelons l' « académisme » et qui, après les périodes de grande expansion, dénote une certaine routine et un manque d'invention chez les artistes. Il est visible que la peinture de vases à figures rouges n'est plus en progrès après la date des environs de 450, et que l'essor merveilleux de la sculpture, tout en exerçant sur elle son influence, ne réussit pas à guérir le malaise général dont elle souffre. C'est du côté des vases à fond blanc, des petits vases à dorures, que nous retrouverons l'originalité de l'esprit attique (Salle L).

G 431-434. — Amphores de forme dite péliké. — Départ du guerrier (431, 432); style dérivé des précédents et moins soigné. Le joli tableau du thiase bachique (433) est meilleur; on sent le désir de placer les personnages sur des plans différents, à la façon polygnotéenne (G 341), d'animer l'antique sujet par des attitudes nouvelles, de faire flotter les draperies gonflées par l'air. Le Louvre ne possède pas, dans la série trouvée en Italie, des vases importants du style libre et mouvementé, dignes d'être placés à côté de

l'hydrie de Meidias et autres peintures analogues (Furtw.-Reichh., pl. 8). Mais nous y reviendrons à propos de l'amphore de Milo, la Gigantomachie (Salle L). Dans l'amphore 434 le beau type de Dionysos barbu combattant un Géant rappelle certaines œuvres célèbres de la sculpture du ve siècle (S. Reinach, *Recueil de têtes antiq.*, pl. 125).

G 435-437. — Amphores à sujets isolés; suite de la série G 337, dans un style plus récent. — Eros apportant des vases; pour sa coiffure cf. le Bacchus de G 421. — Ménade tuant Orphée; extrait d'une plus vaste composition (cf. G 416). — Libation faite par un éphèbe; on comparera la pose de certains personnages sur la frise du Parthénon (Michaelis, *Der Parthenon*, pl. IX, n°s 12 et 29; sur l'attitude du pied posé sur une éminence, dérivée de la peinture polygnotéenne, voy. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 409). La qualité du lustre de ces vases reste admirable.

G 438-443. — Œnochoés. Les formes en sont variées et montrent quelle diversité de modèles s'offrait, dans le même temps, à la décoration picturale. La technique en est belle, comme dans l'exemplaire à inscription G 402, et le dessin finement exécuté. — Eos poursuivant Céphale (438). — Ulysse menaçant de son épée la magicienne Circé qui se sauve (439). Les épisodes de l'Odyssée sont en faveur à cette époque (Pénélope, Nausicaa, l'Evocation des Morts, etc.). La représentation de cet épisode est pourtant fort ancienne (cf. E Sellers dans *Journal hell. stud.*, 1892, pl. 2). — Réunion de femmes jouant de la musique dans le gynécée (440). Pour donner plus d'intérêt au sujet, on en a fait des Muses (ci-d. p. 1044); des inscriptions les désignent sous les noms d'Ourania, Calliope, Melpomène, mais on sent bien que l'artiste n'a cherché rien

de précis dans ces attributions. Malgré les restaurations nombreuses, ce vase peut passer pour un des plus jolis spécimens du style fin attique (voy. Couve dans *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 102). — Femme à sa toilette (441); exemplaire étonnant pour l'éclat du lustre noir. — Polynice offrant à Eriphyle un collier, pour la décider à révéler la retraite de son mari, le devin Amphiaraos (432). Retour à une forme archaïque (cf. F 118), perfectionnée et artistiquement décorée. Le sujet très ancien (Reinach, *Rép.*, p. 119 et ci-d. p. 447) est arrangé en scène d'une gracieuse familiarité. Le style des figures est excellent et l'esquisse préparatoire très poussée. M. Furtwaengler a publié une amphore de style libre, qui reproduit le même épisode sous une forme analogue (*Gr. Vas.*, II, p. 28, pl. 66). Ce sont des exemples typiques de l'évolution qui se produit dans la peinture mythologique, adaptée au goût du temps (ci-d. p. 1044). — Combat de Grec et d'Amazone (443). Forme neuve avec décor en guirlande rehaussée de points blancs saillants qui sont recouverts d'un ton jaune et étaient peut-être dorés. C'est l'enrichissement du vase par des procédés que nous avons déjà notés (ci-d. p. 1070). Le sujet, de style fin, est extrait d'une composition que reproduit plus complètement un beau lécythe de Cumes (Reinach, *Rép.*, p. 482). On retrouve ici, presque textuellement, le groupe de Thésée et d'Antianè qui figure sur ce vase du musée de Naples; autre preuve des modèles tout faits, qui circulaient dans les ateliers, représentant eux-mêmes les *membra disjecta* d'une grande œuvre (ci-d. p. 834, 837; cf. Furtw.-Reichh., pl. 58).

G 444. — Lécythe. Libation du guerrier partant pour la guerre. Répétition d'un motif déjà étudié (G 429, 431, 432); la variante consiste dans la transformation en Niké ailée de la femme qui tient les vases à

libation. Le col manque et l'ouverture supérieure a été rodée pour remettre le vase en usage. Les accidents de cuisson sont intéressants sur cette pièce (ci-d. p. 680).

G 445. — Couvercle de pyxis. Penthée déchiré par les Ménades. Le sujet dérive de la mort d'Orphée; cf. G 416, 436. Les détails de l'esquisse sont très poussés. La présence de Dionysos jeune, assistant au meurtre de son ennemi, donne à la scène un caractère théâtral (ci-d. p. 1053). Euripide, dans son drame *les Bacchantes*, a dû s'inspirer des monuments de la seconde moitié du ve siècle; il est remarquable que son Bacchus, présenté au public comme une figure étrangère, que le roi de Thèbes ne pouvait pas reconnaître, était précisément dans l'art une nouveauté; Dionysos jeune, imberbe, paré de toutes les grâces de l'adolescence, ne ressemblait plus à l'homme barbu et mûr qu'on voit encore dans les œuvres du milieu du siècle (G 411, 421, 433). La céramique prête ici un précieux éclaircissement au drame antique. Sur le mythe et la représentation de Penthée, voy. l'article de M. Hartwig (*Jahrb. Inst.*, 1892, p. 156).

G 446, 447. — Deux guttus à anse en étrier. C'est l'ancien askos, imitant l'outre gonflée et liée (D 176, 187), que les céramistes de l'âge classique ont transformé et régularisé. Sur l'un on voit, en style fin, Bellérophon monté sur Pégase et combattant la Chimère, sujet qui va trouver dans les succursales grecques d'Italie un regain de popularité (Reinach, *Rép.*, p. 108, 195, 331; II, p. 279). Un très fin *onos* attique porte aussi ce motif (*id.*, II, p. 318). Sur l'autre guttus, par une fantaisie assez inexplicable de l'artiste, Pégase seul fait pendant à la Chimère, mais le cavalier a disparu; le sujet mythique devient purement décoratif.

G 448-471. — Comme d'ordinaire, les coupes sont la catégorie où l'on sent le mieux les courants divers de l'art. Même quand le dessin s'est assez perfectionné pour ne plus admettre un œil dessiné de face dans une figure de profil ou une draperie tombant en plis droits et symétriques, il reste dans la composition, dans le type des visages, dans les sujets choisis, bien des éléments où se reconnaît la tendance particulière de l'artiste. Les trois influences qui se disputent la faveur des industriels sont celle qui vient des compositions créées par le groupe Euphronios-Brygos, celle qui relève de l'école polygnotéenne, celle enfin qui se rattache à la belle sculpture de Phidias et de son entourage. Au premier groupe je rattacherai les coupes 448-457. On peut remarquer que, sans abandonner les sujets de la palestre, des exercices éphébiques, des départs pour la guerre (448, 452, 456), la vie des femmes y occupe une place de plus en plus importante, scènes de toilette, réunions et conversations amoureuses (453, 454, 455, 457); l'orientation vers l'étude du gynécée est manifeste (ci-d. p. 1042). La courte et banale mention — *ὁ παῖς καλός* (454) ou *ἡ παῖς καλή* (455) — remplace commodément la désignation des éphèbes en renom. La belle coupe 448 (Ménades et Silènes, éphèbes chez le professeur, pansage du cheval) est encore tout empreinte du souvenir des grands céramistes antérieurs aux guerres Médiques. Elle me paraît appartenir à la fabrique de celui que M. Furtwaengler appelle « le maître de la coupe de Penthésilée » (*Gr. vas.*, pl. 56). Le dessin du cheval, le type des éphèbes sont, dans une manière plus rapide, tout à fait analogues. C'est une œuvre qui peut encore appartenir aux environs de 460-450, d'après la chronologie actuellement adoptée. La filiation avec des œuvres plus anciennes (G 34, 108, 144) est visible. Mais on constatera combien le type des Silènes et des Ménades, les

proportions des corps, la facture des draperies, le dessin de l'œil se sont modifiés; on y saisira aussi, malgré la beauté du style, la hâte du travail, en particulier dans la facture des pieds et des mains. Les n°s 449, 450 offrent des jeux de Silènes, dont le type, apparenté à celui qu'a adopté Sotadès (de Witte, *Hôtel Lambert*, pl. 26), procède des œuvres de Brygos. La feuille de lierre aux attaches de l'anse est un retour à un décor ancien (G 4). Dans la même série les représentations mythologiques, le rapt de Céphale par Eos (451), le départ de Triptolème (452), montrent encore les insensibles métamorphoses des visages, des draperies, des attitudes mêmes, non moins que la négligence dangereuse du travail. Le n° 456 offre de jolies études d'éphèbe pliant son manteau, d'athlète se frottant avec son strigile (type de l'*Apoxyoménos* de Lysippe); on cherche à varier les attitudes connues; de même l'encadrement intérieur se nourrit et s'enrichit de nouveaux détails décoratifs.

La coupe qui représente le poète Musée enfant travaillant chez Linos (457) a été souvent signalée (Reinach, *Rép.*, p. 248); elle est un des meilleurs exemples du procédé facile employé par les peintres pour héroïser des sujets familiers (ci-d. p. 1044). Le motif est emprunté à une composition connue, comme l'*Ecole* de Douris (Pottier, *Douris*, p. 113). Le manuscrit que tient Linos porte des lettres qui sont le début de quelque poème épique (voir la coupe de Douris et cf. Hartwig, *Meistersch.*, p. 255, note 2; Walters-Birch, *Pottery*, II, p. 263). Les revers, reproduisant des scènes de palestre, prouvent bien que l'auteur avait sous les yeux des modèles courants. Il lui a suffi de tracer en blanc quelques inscriptions pour raviver l'intérêt des tableaux. Non seulement il a transformé en poètes héroïques ses deux personnages d'allure bourgeoise, mais il a désigné les éphèbes des revers sous les noms d'Alkimachos, Lyco-

phron, Asteios et Epharmostos. D'ensemble la coupe est donc étroitement apparentée à l'œuvre de Douris. Mais si l'on étudie de près la technique, le trait, les retouches, les ornements, le type des figures, les draperies, on se rendra compte que pas un détail n'est resté semblable à ceux d'autrefois (voy. sur ce style de transition l'article de M. Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 24).

L'attentat d'Ajax arrachant Cassandre demi-nue à l'autel de Pallas dont elle embrasse le xoanon (458) appartient à un cycle très ancien (Schneider, *Troisch. Sagenkreis*, p. 176). Le sujet avait été perfectionné par l'école polygnotéenne. La figure de Cassandre outragée était une de celles qu'on louait le plus dans l'*Ilioupersis* de Polygnote (C. Robert, *Die Iliupersis*, p. 47; Brunn, *Gesch. Künstler*, II, p. 31); on admirait l'expression du visage, la contraction des sourcils, la beauté du corps nu sous la draperie, détails dont nous pourrions avoir ici une assez juste imitation. M. Klein (*Annali Inst.*, 1877, pl. N, p. 246) considère la coupe du Louvre comme le document le plus important parmi tous ceux dont il donne la liste (p. 249). L'artiste a mis une sorte de coquetterie à déployer l'habileté de son pinceau dans le tracé des trois figures, de face, de trois quarts, de profil. Le beau et correct dessin du visage de Cassandre, comparable à celui de certaines monnaies siciliennes à l'effigie de la nymphe Aréthuse, prouve que le problème si laborieusement cherché est enfin résolu. Aux revers, réunion de personnages dans des attitudes tranquilles, libations de départs.

Le troisième groupe (459-471) montre le beau style, majestueux et tranquille, d'allure sculpturale, pénétrant dans les sujets ordinaires de la peinture des vases : thiases dionysiaques, réunions d'éphèbes, scènes de banquets. Une coupe souvent étudiée, la coupe de Co-

dros, où l'on voit réunies comme dans une sorte de cadre généalogique les principales illustrations de l'Attique à l'âge héroïque (*Jahrb. Inst.*, 1898, p. 65 ; *Wien. Vorleg.*, I, pl. 4), est le représentant le plus important de cette série où l'on retrouve presque toujours le petit segment formant terrain dans l'intérieur de la coupe. Les spécimens du Louvre, assez nombreux, permettent de constater par l'identité des formes des vases, du décor floral, de la composition et du dessin lui-même, que l'on peut rapporter cette fabrication à un seul atelier. Les sujets n'appellent pas l'attention. Tout est consacré à l'étude de la personne humaine, considérée comme le chef-d'œuvre de la création (ci-d. p. 821). On peut envisager chaque figure isolément; l'artiste y invite lui-même en juxtaposant les personnages qu'il relie par de faibles liens. On trouvera peut-être de la froideur et de la convention dans ce système; mais on ne niera pas que le dessinateur n'ait trouvé là quelquefois l'occasion d'exprimer les plus pures formes que nous ait léguées l'art antique. Je citerai en particulier le Silène aux mains levées (rev. de 459), la Ménade au thyrse (int. de 460), le Sinis assis sous son pin et parlant à Thésée (int. de 462), l'homme couché sur un lit de banquet (int. de 466), le serviteur nu, vu de face (rev. de 467), etc. Une très fine peinture d'Hermès debout, le corps de face (471), donne un précieux exemple des jolies coupes de petites dimensions, qui circulaient aussi dans les festins; comme les autres, elle offre dans l'intérieur un segment formant terrain.

G 472-477. — Sur une plaquette sont placés les fragments de coupes qui relèvent des groupes précédents : on y trouvera de beaux exemples du style sévère tournant au style libre, scènes de gynécée, groupe d'éphèbes, vieillard attrapant un porc par la patte, etc. Le fragment 475 appartient à la série du style

sculptural. Le motif intérieur paraît faire allusion à un épisode mythologique : un hoplite armé regarde un éphèbe nu qui tient ou enroule une écharpe ou bandelette ; derrière lui un autel allumé ; style analogue à celui de la coupe de Codros.

V. — *Prolongation du style libre, aboutissant à la décadence.*

Nous avons évité d'enfermer notre classement dans des limites chronologiques trop précises (ci-d. p. 1075). L'année 450 qu'on adopte souvent pour séparer le beau style du style facile ou riche n'est pas, comme l'a bien dit M. C. Robert (*Marathonschlacht*, p. 73), une date dans l'histoire de la peinture attique. Parmi les œuvres que nous venons de décrire, s'il en est beaucoup qui peuvent être antérieures à 450, il en est certainement qui appartiennent déjà à la seconde moitié du ve siècle. Par conséquent, nous ne prétendons pas réunir dans ce cinquième groupe toute la classe des vases qu'on a appelés vases du style attique plus récent (Winter, *Die jüngeren attisch. Vasen*, 1885), mais surtout ceux qui, dans l'emploi du style libre et facile, laissent percer un nouvel esprit, une curiosité plus grande des sujets où la femme et l'enfant remplacent l'éphèbe et le guerrier, une polychromie plus riche et plus abondante en retouches blanches, mais qui inclinent aussi vers un dessin plus rond et plus lâche, vers une technique plus négligée, indices de la crise redoutable que traverse l'industrie céramique pendant la guerre du Péloponnèse et après la prise d'Athènes (ci-d. p. 1072).

G 478-481. — Cratères à anses basses. Ces quatre exemplaires du même type montrent bien le chemin parcouru. Le n° 478 appartient encore au beau style du milieu du ve siècle. J'ai publié l'important sujet qui le

décore et qui offre un prototype pictural du fameux Hermès d'Olympie (*Festschrift für O. Benndorf*, 1898, p. 81 ; ci-d. p. 1067). Le dieu, portant le jeune Dionysos, marche vivement, retournant la tête vers l'enfant. On saisit sur le fait les différences essentielles entre une œuvre plastique aux lignes tranquilles et la silhouette animée d'un dessin; mais on y voit en même temps que les peintres avaient réalisé longtemps avant les sculpteurs certains motifs qui sont devenus classiques dans l'art. Il en est de même pour la Ménade de Scopas (cf. *Mon. Assoc. Etud. gr.*, 1889, p. 24). La Ménade et le Silène qui encadrent Hermès offrent le type adouci et purifié que nous avons déjà remarqué (G 401). La pose du Silène, le pied posé sur une éminence, est d'origine polygnotéenne et Phidias l'a adoptée (C. Robert, *Die Nekyia*, p. 65). On remarquera la guirlande de laurier qui entoure le rebord, détail plus familier à la série des cratères pansus (ci-d. p. 1074; cf. G 420 et suiv.). Le revers du vase est entièrement refait. — Les n°s 479 et 480 sortent du même atelier : femme faisant danser un Silène aux sons de la flûte; une autre accompagne un guerrier dansant la pyrrhique (sur cette danse voy. P. Girard, *Educat. ath.*, p. 216 ; Emmanuel, *Orchestique*, p. 261). Le dernier a été réparé dans l'antiquité avec des agrafes de bronze. — Le cratère à deux zones 481 fait partie d'un groupe qui a été étudié par M. Hartwig (*Röm. Mittheil.*, XII, 1897, pl. 4); il a dressé la liste de ces vases qui essayent de remettre en honneur le procédé ancien des zones superposées et même des bandes d'animaux (*id.*, p. 102, note 1). Le sujet semble une variante d'une composition qui apparaît plus précise sur des tableaux de la même série : Coré sortant de terre est reçue par la troupe des Satyres qui l'accueillent avec une joie pétulante. C'est un emprunt au théâtre et au drame satyrique (ci-d. p. 833, 1050). Le conducteur de la troupe, le Papposilène, avec sa perruque

blanche, son maillot hérissé de paille (χορταῖος χίτων), se présente sous son costume scénique (cf. Heuzey dans *Bull. corr. hell.*, 1884, p. 161). Le style est rapide et plus négligé que dans les précédents.

G 482, 483. — Cratères à volutes. Dans le n° 482 Thétis apporte à Achille les armes forgées par Héphaistos; Ménélas s'élance pour tuer Hélène et Aphrodite s'interpose. L'aspect scénique du premier tableau est fort intéressant : Achille, complètement enveloppé dans un manteau qui ne laisse voir que le haut du crâne, est assis sur une sorte d'estrade qui le met à un niveau plus élevé que les autres personnages. C'est comme un souvenir du *logeion* théâtral (ci-d. p. 1056). Sur l'Achille enveloppé, cf. G 164; sur Ménélas et Hélène G 424. La guirlande de laurier autour de l'embouchure est un détail typique pour l'époque (G 478). Le style est familier et donne au tableau une allure plus bourgeoise qu'épique. — Dans le n° 483 la petite frise peinte sur le rebord (cf. G 166, 343) réunit des types puisés à des sources anciennes, mais appliqués à des scènes toutes familières; l'Achille enveloppé n'est plus qu'un éphèbe frileux. Au revers, des éphèbes amènent des chevaux devant un homme barbu; c'est sans doute un souvenir de la *dokimasie* des cavaliers athéniens (cf. Kœrte dans *Arch. Zeit.*, 1880, pl. 15; Holwerda dans *Jahrb. Inst.*, 1889, p. 31).

G 484. — Cratère à oreillettes plates (dit à colonnettes). Buveurs couchés sur des lits de banquet. Dérivation dégénérée des coupes de Brygos. Pièce curieuse pour l'étude des coups de flammes oxydantes (ci-d. p. 680).

G 485. — Petit cratère pansu, à anses basses, sans guirlande de laurier. Il est à rapprocher du n° 481 pour le décor en ruban ondulé qui remonte à une

époque ancienne (F 105, Nicosthènes). La réunion de Silènes et de Ménades serait banale, sans la présence énigmatique, sous l'anse, d'un Silène couché, grossièrement silhouetté et étendu comme un mort sur un tertre funéraire d'où descend un serpent. On connaît des peintures où Silène est représenté couché sur un tertre, p ès de la troupe des Satyres (Reinach, *Rép.*, II, p. 17); mais je ne sais à quoi fait allusion ce curieux motif auquel je ne connais pas d'équivalent. Au revers, deux éphèbes nus et un drapé. Le dessin est lourd et appuyé; la musculature d'un des éphèbes est indiquée avec une précision anatomique qui semble une imitation d'archaïsme. Ce style offre quelque ressemblance avec la coupe de la Psychostasie (G 399). Je note encore sur le pied du vase une goutte de couleur noire, tombée du pinceau du peintre, qui montre que le vase avait été couché sur le flanc, quand on a rempli les fonds rapidement (ci-d. p. 676). Le lustre est très beau, malgré la négligence du travail.

G 486-528. — Cratères pansus à anses basses (improprement dits oxybaphons), presque toujours ornés d'une guirlande de laurier autour du rebord (cf. G 420). Cette catégorie devient très nombreuse dans la seconde moitié du ve siècle; c'est elle qui permet le mieux d'étudier les changements de style et de technique. Mais les sujets sont monotones. Il semble que la destination de ces poteries, où l'on mêlait le vin et l'eau, les ait condamnées, comme les cratères dits à colonnettes (G 346 et suiv.), à un décor peu varié, toujours emprunté au cycle dionysiaque, auquel s'adjoint bientôt le cycle d'Aphrodite et Eros. Je grouperai donc les sujets en ne signalant que les détails intéressants. — 486. Dionysos et le thiase bachique; type dégénéré du Bacchus et des Ménades du beau style (cf. G 411, 421). — 488. Ménades dansant, inspirées par un très beau mo-

dèle (cf. un cratère de Bologne, *Antike Denkm.*, I, pl. 36); des inscriptions en blanc effacé nomment les personnages, Calliope, Sémélé, etc. — 490. Lutte d'Apollon et de Marsyas, sujet fréquent dans la céramique du temps (cf. Reinach, *Rép.*, à l'Index, et illustré plus tard par la sculpture du IVe siècle; Collignon, *Sculpt.*, II, p. 259). — 491-495. Poursuites amoureuses, Eos et Céphale, Hermès et Hersé ou quelque autre Nymphe, qui aboutissent à une image plus simplement allégorique, Eros essayant de saisir des femmes qui s'enfuient. — 496. Scène de sacrifice (cf. Reinach, *Rép.*, p. 358); tous les détails sont bien indiqués : on voit les viandes embrochées, placées par un serviteur au-dessus de la flamme (cf. G 402 et l'article de M. Mayer sur le *Splanchnoptès* de Styppax dans *Jahrb. Inst.*, 1893, p. 218), le foie ou le poumon que tient le sacrificateur (cf. G 345), l'œnochoé à libation que verse un autre aide portant le plateau avec les gâteaux rituels; Apollon tenant le laurier préside à la scène. Ce vase est, de plus, précieux par le graffite qu'il porte sous le pied et qui énumère une commande faite au potier pour l'exécution d'un certain nombre de cratères, de saucières (*oxides*) et de vases à vinaigre (*oxybapha*) (ci-d. p. 685; Letronne, *Œuvres*, 3e série, I, p. 455). — 497-500. Scènes éphébiques, banquets, armements, palestre. Le n° 500 nous offre une très intéressante représentation du *Diadumène*, sujet illustré par une statue de Polyclète (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 497). Sauf la petitesse de la tête, les proportions adoptées par le peintre sont assez conformes au canon sculptural, mais le hanchement à gauche est beaucoup plus prononcé; l'expression de la tête vue de trois quarts paraît aussi un souvenir des modèles plastiques (ci-d. p. 1066). Notez sur 502 la pose de l'éphèbe sautant et arrivant au but (cf. P. Girard, *Educat. ath.*, p. 200).

Je forme un second groupe avec les vases de même forme qui présentent une recherche de polychromie plus brillante, au moyen de retouches blanches, quelquefois même de tons jaunes posés par-dessus le blanc. C'est le système que développeront avec abondance les ateliers d'Apulie et de Campanie (Salle K). Il n'est pas inutile d'avertir que les ateliers attiques l'ont pratiqué, de leur côté, dès la seconde moitié du ve siècle et pendant le IVe. On n'eût pas douté autrefois que ces vases, de style souvent très négligé, ne fussent des produits des fabriques italiotes. Mais la découverte en Béotie de nombreux vases du style à retouches blanches et à dessin décadent a fait poser la question autrement (Dumont-Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 375; Collignon-Couve, *Vases d'Ath.*, pl. 45, 51). Il semble avéré que les ateliers grecs ont pratiqué ce style, concurremment avec les succursales d'outre-mer, à la fin du ve et pendant le IVe siècle. Nous aurons à revenir sur ce problème (Salle L). En tout cas, il s'agit d'œuvres qui visiblement s'échelonnent jusqu'à la fin de la floraison des vases à figures rouges. L'abondance des poteries de ce genre aux environs de Naples et de Capoue, leur rareté en Etrurie même, semblent indiquer que les Grecs avaient installé de nouveaux marchés dans l'Italie méridionale, le chemin du Nord leur étant fermé après la guerre du Péloponnèse (ci-d. p. 1072). Les sujets bachiques, Dionysos et son thiase (503-519), les banquets (520-524), abondent et absorbent presque toute l'imagerie céramique de ce temps. En dépit de l'exécution très faible, ces peintures sont fort intéressantes pour l'histoire religieuse; elles montrent l'invasion irrésistible du culte de Bacchus, bientôt uni étroitement à celui de Vénus pour éliminer les autres dieux; elles permettent aussi d'étudier les modifications des types divins, l'apothéose du Dionysos jeune, efféminé, monté sur une panthère (511), qui deviendra classique,

mais qui était complètement étranger à l'art du ve siècle (cf. G 445); le type oriental de l'Artémis Bendis, dont le culte commence à se répandre en Grèce (515; cf. Foucart dans *Mélanges Perrot*, p. 95); le goût pour les formes androgynes données non seulement à Bacchus (507, 508), mais même à des dieux plus virils, comme Apollon et Hermès (515). C'est toute une révolution dans le sentiment religieux et dans l'iconographie mythologique des Grecs. Notons aussi, à travers la médiocrité des croquis, l'influence de quelques beaux modèles; par exemple, le groupe du Silène et de la Ménade (503), l'Aphrodite assise (517), les Satyres bondissant ou dansant (512, 513, 519), l'Eros jouant du tympanon et la Ménade extatique (518). Les personnages dispersés dans le champ, à des plans différents, ne sont pas rares. On remarquera encore le motif, influencé par la plastique, d'Hercule domptant le taureau de Crète (526; cf. Collignon, *Sculpt.*, I, p. 434), la représentation de la fête des Héraia, avec les cavaliers courant et lançant leurs javelots sur des boucliers plantés comme cibles (528; cf. *Dict. des Antiq.* de Saglio, art. *Heraia*, p. 76). Mettons enfin à part le n° 503, d'une exécution assez soignée, qui porte comme le n° 496 une commande de potier gravée sous le pied : six cratères au prix de quatre drachmes, huit *oxides*, vingt *baphea* au prix d'une drachme et une obole (ci-d. p. 685 ; Letronne, *l. c.*, p. 452 et planche).

G 529, 530. — Cratères de forme particulière, à col droit et haut, à anses horizontales, sorte d'alliance du cratère dit stamnos et du skyphos de grande taille. Cette paire de vases, trouvée aux environs de Naples, est un rare exemple des poteries fabriquées pour se faire pendant (ci-d. p. 24, 661). On constatera que, même dans ce cas, l'artiste a soin de diversifier les détails, de façon à ne pas reproduire identiquement le même

modèle. La technique de ces vases est excellente et nous possédons là de bons exemples du style libre, devenu un peu rond et décadent, entre les mains de fabricants consciencieux. Dionysos entouré de son thiase, auquel s'est adjoint Eros, rappelle par ses formes juvéniles et efféminées certaines œuvres de la plastique éclose sous l'influence de Scopas et de Praxitèle (Collignon, *Sculpt.*, II, p. 354, 368, 453, 454). Le combat des Arimaspes contre les griffons, gardiens de l'or dans les déserts de la Scythie, est une fable très populaire chez les Grecs du IVe siècle, mis en relations fréquentes avec les villes de la mer Noire (voy. Salle M). Une amphore de Kertch (Furtw.-Reichh., II, p. 47, fig. 21) porte au revers un tableau très semblable à la scène principale de nos cratères : le Dionysos assis y est puisé à la même source.

G 531, 532. — Petits cratères à pied bas et à col resserré (cf. G 406 et suiv.). Dionysos et les Silènes; offrandes au xoanon du dieu; types dégénérés du beau style (cf. G 408, 411).

G 533. — Amphore. Éphèbe et femme tenant une phiale à libation. Le type dit de Nola, à sujets isolés, tend à disparaître. On emploie surtout la forme suivante, dite péliké (ci-d. p. 1073).

G 534-553. — Amphores de forme dite péliké. Les beaux vases se font rares. Citons parmi les sujets héroïques Œdipe et le Sphinx (534) qui prend de plus en plus l'aspect d'une halte auprès d'un tombeau (cf. G 228, et Reinach, *Rép.*, II, p. 255, 298); l'amphore se couronne de la guirlande de laurier usitée sur les cratères. Bellérophon et la Chimère (535) nous est connu par des exemplaires de style plus soigné (G 446, 447); l'inscription ΣV gravée dans le champ doit se

rapporter au mot étrusque dont nous avons parlé (F 277). Les deux pâtres jouant de la flûte, montés l'un sur un bélier, l'autre sur un bouc, forment un joli tableau des fêtes campagnardes (536; cf. *Annali Inst.*, 1845, pl. C). Parmi les autres peintures, scènes militaires (537, 538), éphébiques (539-542), domestiques (543-553), nous ne trouvons à glaner que quelques gracieuses scènes féminines, lavage des vêtements (547), toilette avec l'aide d'Eros volant (549, 550). Même quand l'artiste veut représenter une Ménade (545), il oublie le caractère du sujet et le transforme en épisode de gynécée. D'autre part, rien ne lui serait plus aisé, s'il voulait ajouter des inscriptions, que de changer une scène féminine (543) en réunion de Muses ou de poétesses (cf. G 440 et le vase de Sapho dans *Rép.* de Reinach., p. 526). Le fait important à constater est que les images féminines, escortées d'enfants ou d'Eros, prédominent.

G 554-557. — Petites hydries. Prédominance des mêmes sujets féminins, réunions de gynécée, toilette avec Eros.

G 558-567. — Parmi ces skyphos, le plus important (558), divisé en deux zones (cf. G 481) séparées par une guirlande de laurier, représente sous un aspect dramatique et mouvementé la fuite de Persée, emportant dans son sac la tête de Méduse qu'il vient de couper, assisté par Poseidon et Hermès, puis l'arrivée du héros devant le roi Polydectès, qu'il pétrifie en lui présentant la tête de Gorgone (voy. *Dict.* Saglio, art. *Perseus*, p. 404); la présence d'un autel sous l'anse me paraît indiquer le souvenir d'une pièce de théâtre. En bas, dans une frise plus petite, se joue un drame satyrique; les Silènes dérobent ses armes à Hercule pendant son sommeil, le héros s'éveille et la troupe

turbulente s'enfuit (cf. le même sujet dans *Peint. Vas.* de Reinach-Millin, p. 110, pl. 35). Le vase réunit donc une sorte de représentation complète, la petite pièce avec la grande (ci-d. p. 1058). — Scène dionysiaque et danse (559). — Danse de la *caryatis* devant un juge du concours (561). — Scènes de libation et scènes éphébiques (562-567). Généralement les figures sont isolées de chaque côté de la panse. Les sujets sont souvent mis en rapport avec la destination du vase à boire. Nous devons une mention spéciale au skyphos 567, qui a déjà été signalé (ci-d. p. 610, 650) comme preuve de la prolongation des figures noires : cette poterie, trouvée dans des fouilles dirigées à Narce, en Etrurie, par un de nos anciens élèves de l'Ecole du Louvre, M. G. Paille, appartient sans doute à la fin du ve siècle ; elle avait été réparée dans l'antiquité et, pour boucher la large brèche faite à la panse, on avait pris un tesson de vase à figures noires négligées que l'on tailla et roda de façon à l'ajuster tant bien que mal à la paroi. Même si l'on pense que le vase à figures noires était plus ancien et que, s'étant brisé un jour, on voulut l'utiliser pour boucher les trous du vase à figures rouges, on sera cependant amené à admettre que ces vases à figures noires étaient encore d'usage courant dans la seconde moitié du ve siècle.

G 568-583. — Œnochoés. Souvenirs des sujets classiques et du style ancien : Dionysos (568) ; libation (569) ; combat de Lapithe et du Centaure (570, très restauré), extrait d'une composition plus vaste qui nous est connue (Reinach, *Rép.*, II, p. 181) ; combat de Grec, d'Asiatiques et d'Amazones (571 ; cf. G 443). Les représentations d'Apollon (572), d'Artémis (573), inclinent vers un art différent, fait de familiarité bourgeoise. Les sujets féminins, les Eros, les enfants absor-

bent surtout l'attention (574-582). Je place en dernier (583) un sujet que nous retrouverons en Cyrénaïque et en Crimée (Salle M), Aphrodite voilée, sortant de l'onde (cf. Heuzey dans *Mon. Ass. Etud. gr.*, 1885, p. 38).

G 584-604. — Lécythes. Les sujets sont presque exclusivement consacrés aux représentations féminines et enfantines: Nikés (584-587), Ménades et femmes (589-597), enfants (598, 600), animaux (601-604). Signalons en particulier le joli groupe de Dionysos assis sous une treille avec une femme; Eros volant leur apporte une bandelette (588). On avait lu l'inscription Ναξίων; Heydemann (*Pariser Antik.*, p. 45) a lu Ναί[δ]ων (s.-e. τις), qu'il interprète comme un nom de Bacchante à rapprocher de Ναίς. Pour ma part je vois plutôt Ναι[ι]αν, qui peut être un nom de Nymphe ou le nom défiguré d'Ariane (?). On notera encore la petite tête de femme émergeant du sol (597) et regardant un objet qu'Heydemann interprète comme un papillon (*l. c.*, p. 51), mais où je verrais plutôt une balle ou un fruit; la femme s'amusant à jongler avec des objets est un motif assez fréquent à cette époque (*Dict.* Saglio, art. *Pila*, fig. 5663). De la tête d'Amazone isolée (598), il faut rapprocher certains vases trouvés dans la Russie méridionale (Salle M). On remarque sur le n° 587 (Niké), de style négligé, que l'ouvrier chargé de faire le fond avait sali de taches la silhouette réservée, ce qui n'a pas empêché le peintre d'exécuter ses traits de détail par-dessus ces taches. C'est une preuve typique de la négligence du travail.

G 605-606. — Pyxis. Les femmes y enfermaient leurs bijoux et leurs menus objets de toilette. Il est naturel que le décor consiste surtout en scènes féminines. Nous en trouverons de plus beaux et de plus nombreux

exemplaires dans la Grèce propre (Salle L; Collignon-Couve, *Vases d'Ath.*, pl. 47.) Deux peintres de la seconde moitié du ve siècle, Mégaclès et Agathon, ont signé de jolis vases de ce genre (*Jahrb. Inst.*, 1895, *Anzeiger*, p. 38; cf. Furtw.-Reichh., pl. 57, p. 287). La pyxis 605 (réunion dans le gynécée) a perdu son couvercle. Le n° 606, qui a subi de forts accidents de cuisson, au point d'altérer sensiblement toutes les parties noires, a conservé cependant une riche polychromie en retouches blanches et en points saillants recouverts d'une mince feuille d'or (ci-d. p. 1070). Trouvé à Cumes, en Italie, il appartient à une série dont les plus beaux exemplaires ont été découverts en Crimée et qui datent de la première moitié du IVe siècle (Furtw.-Reichh., pl. 68, p. 36). Le style rond et facile est contemporain de celui des vases apuliens et, comme l'a remarqué M. Furtwaengler (*id.*, II, p. 42), des gravures sur miroirs de métal. Les sujets représentés sont le plus souvent, comme ici, des scènes de gynécée, des réunions de femmes à qui des Eros et des servantes apportent des objets de toilette.

G 607-613. — Petits vases à parfums, dits guttus (cf. G 446). Même répertoire que sur les lécythes : Niké, femmes, éphèbes, animaux (cf. *Journ. hell. stud.*, 1905, p. 72, 73). La figure grotesque, à tête énorme sur un tout petit corps (610), montre l'introduction de la caricature dans l'art grec (cf. G 234 et *Museo Gregoriano*, II, pl. 84, n^e 2.)

G 614. — Vase en forme de calice sur pied haut. Les restaurations assez nombreuses ne permettent pas d'affirmer que telle était la forme primitive de ce vase, qui serait rare. Le décor floral du revers est tout entier repeint. Le motif principal est antique : Eos enlevant Céphale (cf. G 451, 624). Il y a ici une *contaminatio*

avec le motif d'Eos emportant le corps de Memnon (G 115, 232) qu'elle porte dans ses bras comme un enfant. Le dessin est de style libre et les chairs de la femme peintes en blanc.

G 615. — Petit canthare. Dionysos et Ménade, Satyre et Ménade. Malgré la rapidité de l'exécution, les tableaux sont composés avec grâce, en style léger et facile.

G 616-619. — Petits skyphos. Femmes avec objets de toilette (poterie très fine, dite en coquille d'œuf). — Deux pygmées ou grotesques jouant (lustre noir remarquable). — Chouettes vues de face entre deux rameaux d'olivier (type monétaire d'Athènes à partir de la victoire de Marathon ; cf. Babelon, *Orig. de la monnaie*, p. 86, dans *Journ. internat. de numismatiq.*, 1905). La fréquence dans l'Italie méridionale de ce type de petit vase ainsi décoré (Salle K) a pu faire croire à une fabrication campanienne. Mais il est hors de doute que l'origine en est attique (Orsi dans *Mon. antichi*, XIV, 1905, p. 848). Les trois derniers vases ont une anse horizontale et l'autre verticale, ce qui facilitait la prise pour boire.

G 620-642. — Les coupes restent pour nous les principaux témoins des changements qui s'introduisent. Formes, techniques, compositions, ne cessent de varier. Le premier groupe (620-630) comprend un certain nombre de vases dont le pied haut, le décor floral, les sujets restent attachés à la composition ancienne, issue du groupe Euphronios-Brygos ou de l'école polygnotéenne. Le second (631-642) se compose de coupes dont le pied s'est aplati (ci-d. p. 1074) et ne forme plus qu'un anneau saillant, et qui offrent, dans l'encadrement floral (639-641) ou dans l'ornementation intérieure faite de palmettes incisées dans le noir (637, 638, 640, 641), un système nouveau de décoration.

On retrouve dans le premier groupe beaucoup de sujets connus, mais souvent avec des recherches de groupements par plans différents, des études de physionomies et de visages de trois quarts où se reconnaît l'influence de l'école polygnotéenne. Citons entre autres le combat de Thésée et du Minotaure; au revers, l'apothéose d'Hercule et une réunion d'éphèbes armés avec Niké (620); Eos poursuivant Céphale, en zone circulaire placée autour d'une tranquille scène de gynécée (624; cf. G 121, 138); Thésée retrouvant sous une pierre l'épée de son père (622) et, au revers, des scènes qui pourraient se rapporter à l'histoire du héros (Thésée dans les Enfers? Thésée et deux femmes?); le combat des Lapithes et des Centaures, en trois tableaux formant une trilogie (621); une chasse au sanglier avec un cavalier à pied près de son cheval (623); une étude de femme assise, vue de face (630). D'autres reproduisent des sujets tout à fait traditionnels, des réunions d'éphèbes, des conversations avec des femmes (625-629), où la décadence du dessin s'accuse de plus en plus. Le sujet du n° 625 se retrouve identique sur une coupe du musée d'Oxford, mais transposé de droite à gauche (P. Gardner dans *Journ. hell. stud.*, 1904, p. 305).

Dans le second groupe, on remarque quelques jolies silhouettes de Silènes jouant (635, 636), une chasse au sanglier de style fin (637). Mais l'élément le plus remarquable est l'association du décor floral incisé dans le noir avec les figures réservées en rouge. C'est une transition qui révèle un état d'esprit nouveau, une lassitude du décor peint, un besoin d'inventer d'autres techniques, à la fois plus expéditives et moins banales, où l'imitation de la métallurgie jouera un rôle de plus en plus considérable. Nous sommes sur la pente qui insensiblement mène aux vases à reliefs et à l'abandon complet de la peinture de vases (Salle H).

G 643-646. — Dans les coupes sans anses ou écuelles on trouve souvent, dans l'intérieur, une roue tracée en blanc ou en noir et, sur le fond, un vase dessiné en noir opaque (cf. Schöne, *Museo Bocchi d'Adria*, pl. 22, n° 2), coupe ou amphore, comme une sorte de marque de fabrique qui rappelle aussi des signes monétaires (dans l'intérieur du n° 643, une chouette de face comme dans G 618, 619). Dans l'intérieur du n° 644 est dessiné, en rouge, un grand cratère qui porte, en silhouette au trait noir, une figure de guerrier; c'est donc la reproduction d'un vase peint. On connaît une pyxis dont le couvercle noir porte aussi un cratère dessiné en rouge; la signature de l'artiste, lue autrefois Gauris, paraît être celle du potier Maurion (Klein, p. 213; Smith, *Catalog. Brit. Mus.*, III, E 770).

G 647. — Support de plat ou d'assiette; conversation d'éphèbes (cf. G 628).

G 648. — Plat ou assiette; dans l'intérieur une tête isolée d'Athéné casquée. Il semble que les symboles monétaires aient alors une grande influence sur le décor des vases (voy. Salle H). Pour la couleur grise de l'argile cf. G 400.

G 649-650. — Fragments de vases appartenant au style décadent des figures rouges.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

SALLE F

Vases attiques à figures noires trouvés en Italie

Historique.

I. Expansion de la céramique attique au temps de Pisistrate. 601
II. Caractères de la céramique attique à figures noires. Le Vase François ... 612
III. Le dessin, les proportions et la composition dans les figures noires attiques ... 619
IV. La céramique et le grand art ... 628
V. Apogée de la peinture à figures noires. Invention de la figure rouge ... 642
VI. Prolongation de la peinture à figures noires ... 647
VII. La fabrication des vases ... 651
VIII. Condition sociale des fabricants. Les signatures d'artistes et les noms d'éphèbes ... 690
IX. Chronologie des vases attiques ... 708

Description.

I. Figures noires de style archaïque liées aux traditions ioniennes et corinthiennes ... 716
II. Figures noires de style perfectionné ... 752

III. Figures noires contemporaines de l'invention des figures rouges..... 751
IV. Figures noires de fabrication courante se continuant parallèlement aux figures rouges..... 783
V. Figures noires de style tardif ou décadent..... 804

SALLE G

Vases attiques a figures rouges trouvés en Italie

Historique.

I. *La céramique attique depuis les Pisistratides jusqu'à Cimon* (520-470 *av. J.-C.*)..... 817
Caractères généraux de la peinture à figures rouges..... 821
Les sujets..... 823
La composition..... 830
Le dessin..... 842
L'exécution..... 853
Formes et ornementation des vases..... 865
Le style et les écoles..... 874

Description.

I. Formation du style sévère et prédominance des sujets familiers. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes..... 880
II. Groupe de transition. Développement des sujets mythiques. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes..... 903
III. Vases anonymes se rattachant aux groupes précédents..... 917
IV. Développement et apogée du style sévère. Synthèse des sujets familiers et des sujets mythiques. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes..... 927
V. Vases anonymes se rattachant au groupe précédent..... 1011

Historique.

II. *La céramique attique depuis Cimon jusqu'à la prise d'Athènes* (470-404 *av. J.-C.*)..... 1040
Sujets et composition..... 1041
Style et ornementation..... 1062
Chronologie..... 1074

Description.

I. Vases à noms d'artistes ou d'éphèbes de la période postérieure aux guerres Médiques et se rattachant encore au style sévère 1080
II. Vases anonymes se rattachant au groupe précédent 1082
III. Vases à noms d'éphèbes appartenant à la période du style libre 1098
IV. Vases anonymes se rattachant au groupe précédent 1100
V. Prolongation du style libre aboutissant à la décadence 1116

6589. — L.-Impr. réunies, B, rue Saint-Benoit, 7. — MOTTEROZ, dir.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NK 4623.5 F8 P231 1896 BKS
pt.3.(1906) c. 1 Musee du Louvre. Dep
Catalogue des vases antiques de terre cu

3 3125 00287 2238